



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

División de Ciencias Sociales y Humanidades

**TEATRO CANERO. HACIA UNA CONFIGURACIÓN CULTURAL
PENITENCIARIA**

Idónea Comunicación de Resultados

para obtener el grado de

Maestra en Ciencias Sociales y Humanidades

Presenta:

Iyalli del Carmen López Cedillo

Directora:

Dra. Ileana Diéguez Caballero

Asesores:

Dra. Riánsares Lozano de la Pola

Dr. Rodrigo Parrini Roses

Sinodales:

Dra. Ileana Diéguez Caballero

Dra. Riánsares Lozano de la Pola

Dr. Rodrigo Parrini Roses

Ciudad de México, noviembre 20 de 2017

Agradecimientos

Agradezco especialmente a todas las personas que conocí en los centros penitenciarios de la Ciudad de México, hombres y mujeres que me permitieron ser parte de su vida para cambiar la mía. A los que se convirtieron en mis amigos y mis amigas, y me acompañaron durante todo este proceso. Y a quienes no he visto en años pero que nunca olvido ni olvidaré.

A mis profesores por sus comentarios y su genuino interés en mi proyecto. Gracias a mis asesores Rián Lozano y Rodrigo Parrini porque su mirada me hizo pensar en nuevos enfoques para mi trabajo. A mi directora Ileana Diéguez por guiarme por segunda ocasión en un proceso de investigación y creer siempre en mi trabajo y mi esfuerzo.

A mis compañeros de generación, quienes también se convirtieron en mis amigos, me apoyaron siempre e hicieron más agradable y divertida mi estancia en el posgrado; de verdad los quiero. A mis amigas y amigos de la licenciatura que siguen acompañándome en cada proyecto que emprendo. A mis compañeras del grupo de baile que estuvieron siempre pendientes de mi proyecto y me mandaban las mejores vibras.

A mi familia, a mis tías que me quieren y se preocupan por todo lo que hago. A mi hermana Ligia y mi hermano Gustavo por estar cerca de mí y ayudarme en todo momento. A mi padre José Luis, quien estoy segura de que le hubiera interesado mucho mi trabajo de investigación. Y sobre todo a mi madre Carmelita, mi mejor amiga y el ser al que más amo.

A Esther Godínez Pérez

Índice

Introducción.....	7
Enfoque metodológico.....	8
Plan general de los capítulos.....	11
Capítulo I. Reflexiones teóricas.....	13
Enfoque teórico	
Estado del arte	
Discusión teórica.....	16
Panópticos, Heterotopías e Instituciones Totales	
La cárcel varonil en México	
La cárcel femenil en México	
Cultura, subcultura y configuración cultural penitenciaria.....	23
Elementos de la configuración cultural canera	
Teatro Aplicado. (Teatro para la transformación social).....	30
Teatralidades y performatividades caneras.....	34
Capítulo II. La cana.....	37
La cárcel varonil en la Ciudad de México	
Reclusorio Preventivo Varonil Oriente.....	38
Áreas y Actividades	
El Personal Institucional	
Los Dormitorios	
Los Visitantes	
El Oriente.....	45
Campos de lo posible.....	48
La llegada	
Lógica de interacción entre los pares.....	51
La clasificación	
Principios de división compartidos.....	53
El cantón	
Trama simbólica común.....	60
El pueblo	

La cárcel femenil en la Ciudad de México.....	67
Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”	
Áreas y Actividades	
Los Dormitorios	
Los Visitantes	
Turquesa.....	71
Área de ingreso: <i>campos de lo posible</i>	72
Área de procesadas: <i>lógica de interacción entre los pares</i>	74
Área de sentenciadas: <i>principios de división compartidos</i>	78
Áreas comunes: <i>trama simbólica común</i>	82
Lo canero como forma de resistencia.....	87
Capítulo III. Viajeros y Aventureras.....	90
Viajeros.....	91
Elementos significativos del texto dramático: <i>Viaje de regreso a la cárcel</i>	
Notación dramática	
La acción a nivel profundo	
Los personajes	
Niveles narrativos y dramáticos	
Elementos de la Configuración Cultural Canera en el texto dramático: <i>Viaje de regreso a la cárcel</i>	107
El proceso de montaje y la representación: <i>Viaje de regreso a la cárcel</i>	110
Los motivos: <i>campos de lo posible</i>	
El grupo: <i>lógica de interacción entre los pares</i>	
Las limitaciones: <i>principios de división compartidos</i>	
La representación: <i>trama simbólica común</i>	
Aventureras.....	118
Elementos significativos del texto dramático: <i>Un bastón tras las rejas</i>	
Notación dramática	
La acción a nivel profundo	
Los personajes	
Niveles narrativos y dramáticos	
Elementos de la Configuración Cultural Canera en el texto dramático: <i>Un bastón tras las rejas</i>	123

El proceso de creación montaje y representación de <i>Un bastón tras las rejas</i>	126
El proceso de montaje y la representación: <i>Aventurera</i>	131
Los motivos: <i>campos de lo posible</i>	
El grupo: <i>lógica de interacción entre los pares</i>	
Las limitaciones: <i>principios de división compartidos</i>	
La representación: <i>trama simbólica común</i>	
El convivio teatral canero.....	140
Más allá de la reinserción social.....	145
Conclusiones.....	152
Bibliografía.....	158
Textos dramáticos.....	165
I. <i>Viaje de regreso a la cárcel</i>	
II. <i>Un bastón tras las rejas</i>	

Introducción

Durante el año 2014 ingresé por primera vez en mi vida a una cárcel. El Reclusorio Preventivo Varonil Sur fue el lugar donde conocí el significado de la palabra *cana* {cárcel}¹ y donde poco a poco fui entendiendo lo que implica lo *canero* {relativo a la cárcel}. Al integrarme al montaje de una pastorela para el Concurso Nacional de Pastorelas Penitenciarias² me pareció evidente que existen prácticas peculiares de la prisión que podrían hablar de una cultura particular, y de un tipo de teatro que responde a las especificidades de la experiencia de vivir en los Centros Penitenciarios de la Ciudad de México.

Las situaciones que presencié durante esos procesos teatrales distaban mucho de tener funciones pedagógicas o ejemplarizantes como lo proponen muchos de sus realizadores, lo que se encontraba presente todo el tiempo era la cotidianidad de la cárcel, con todas sus carencias y limitaciones, mismas que impactan directamente en la forma de hacer teatro y que sólo algunos proyectos con suficiente capital económico y simbólico pueden sortear. También me invitaron a pensar en los momentos en que muy efímeramente la cárcel puede desaparecer para dar espacio, aunque sea brevemente y en condiciones muy acotadas, a un espacio de comunidad motivado por el teatro.

A partir de dicha experiencia fue que nació en mí el interés por realizar esta investigación, cuyo tema central es identificar y analizar la forma en que las prácticas cotidianas de la vida intracarcelaria se hacen presentes en el teatro que se realiza al interior de los centros penitenciarios varoniles y femeniles de la Ciudad de México. La cuestión principal es saber en qué forma se hace presente lo *canero* durante un proceso teatral realizado en un centro varonil y un centro femenil. Las preguntas secundarias son: ¿qué implica lo *canero* en un centro femenil y un centro varonil?, ¿cuáles son las temáticas que abordan los textos dramáticos escritos por internos e internas?, ¿cuáles son las particularidades de los procesos teatrales realizados en un centro femenil y un centro varonil?

Ante estas preguntas la hipótesis de esta investigación es que existe un tipo específico de teatro que se hace dentro de las cárceles de la Ciudad de México, el Teatro Canero, el cual

¹ En este trabajo se hará uso de corchetes cuando en el cuerpo del texto sea necesario definir alguna palabra.

² Entre los requisitos para participar en el Concurso Nacional de Pastorelas Penitenciarias se encontraba que el montaje fuera enteramente realizado por internos, incluyendo la escritura del texto dramático, la actuación y la dirección

responde a una configuración cultural particular que es la Configuración Cultural Canera³, esta configuración cultural está presente en las temáticas abordadas en los textos dramáticos elegidos para llevarse a escena y durante todo el proceso teatral. El Teatro Canero obedece a necesidades prácticas de la vida en reclusión más que al fin de la institución penitenciaria: la reinserción social del individuo privado de su libertad⁴.

Enfoque metodológico

Después de la primera experiencia teatral en el Reclusorio Sur, mi posterior experiencia en el Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla” y teniendo como propósito la realización de esta investigación, se ha decidido que para recabar el dato empírico ha sido necesario tener contacto directo con la población penitenciaria. Por lo tanto, para resolver las preguntas planteadas se recurre a un enfoque cualitativo, haciendo uso de la etnografía⁵, la cual ha proporcionado las herramientas necesarias para realizar el trabajo de campo.

La observación participante⁶ ha sido el principal método de recolección y producción de datos, pues como apunta Irene Vasilachi (2006), es un “proceso permanente de relaciones e interacciones sociales, considerando que el conocimiento del mundo social puede generarse

³ Alejandro Grimson (2011) establece que ante la heterogeneidad de las sociedades contemporáneas, enmarcadas por conflictos, desigualdades y diferencias, es necesario replantear la idea de cultura como una configuración, que a su vez se relaciona con otras múltiples configuraciones culturales. Se profundizará más al respecto en los siguientes capítulos.

⁴ Durante el año 2008 la función punitiva de la cárcel en México fue cambiada de “readaptación social” a “reinserción social”, ya que como Gabriela Gutiérrez (2016) hace notar en el fragmento de entrevista al catedrático y criminalista David Ordaz “El hacinamiento, la corrupción y la violencia... No te pueden llevar a la readaptación, a lo más que se puede esperar es a la reinserción, esto es, a darles las herramientas necesarias para que se reintegren a la sociedad de manera positiva. La readaptación, en cambio, tendría que ver con un cambio psicológico” (57). Actualmente, según el Artículo 18 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, reformado por última ocasión en el año 2010, “El sistema penitenciario se organizará sobre la base del respeto a los derechos humanos, del trabajo, la capacitación para el mismo, la educación, la salud y el deporte como medios para lograr la reinserción social del sentenciado a la sociedad y procurar que no vuelva a delinquir, observando los beneficios que para él prevé la ley” (26).

⁵ “La etnografía está estrechamente ligada al trabajo de campo a partir del cual se establece contacto con los sujetos y la realidad estudiada. El investigador se desplaza hacia los sitios de estudio para la indagación y registro de los fenómenos sociales y culturales de su interés mediante la observación y participación directa en la vida social del lugar” (Monje, 2011:110).

⁶ Miguel Valles (1999) señala seis características de la observación participante “1. *Propósito doble*: implicarse en actividades concernientes a la situación social a estudio, y observar a fondo dicha situación. 2. *Atención incrementada*, estado de mayor alerta. 3. *Observación de ángulo abierto*, ampliada por el propósito añadido de estudiar los aspectos culturales tácitos de una situación social. 4. *Experiencia desde dentro y desde fuera* de escena, desde la doble condición de miembro y extraño. 5. *Introspección aplicada*. Explotación de la introspección natural como instrumento de investigación social. 6. *Registro sistemático* de actividades, observaciones, introspecciones” (1999:150).

a través de la observación y la participación activa e interactuante en el mismo” (2006: 125). Por tal motivo desde el mes de agosto del año 2015 me integré a dos procesos teatrales, en dos Centros Penitenciarios de la Ciudad de México, uno varonil y otro femenino.

En el Reclusorio Preventivo Varonil Oriente participé con el grupo Carotas como “actriz invitada”,⁷ interpretando todos los roles femeninos de la obra *Viaje de regreso a la cárcel*, escrita por El Gato, ex interno del Reclusorio Preventivo Varonil Norte. Todo el proceso concluyó en el mes de abril del 2016. En el Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla” me integré al grupo Yin-Yang como “coreógrafa” dentro del proceso teatral de *Aventurera* de Carlos Olmos, concluido en agosto de 2016. Debido a que en el caso del proceso en el centro femenino la obra no ha sido escrita por una interna, se incluye como parte de la investigación el análisis del texto dramático de *Un bastón tras las rejas*, escrita por Natacha, ex interna de Santa Martha.

Ya que los *textos dramáticos pre-escénicos (de primer grado)*⁸ son un elemento importante dentro de esta investigación, el Capítulo III incluye un análisis de los dos textos dramáticos escritos por ex internos, identificando sus elementos significativos: *notación dramática*⁹, características de los personajes, tipo de acción y niveles de narración. Para ello se recurre a la obra de Norma Román Calvo (2003) y José Luis García Barrientos (2003).

⁷Dado que tengo alguna experiencia amateur bailando y actuando esto me permitió colaborar activamente en los montajes teatrales. Mi participación como “coreógrafa” y “actriz” justificó mi ingreso a los centros y de algún modo me hizo parte de los grupos.

⁸Jorge Dubatti (2010) distingue cuatro tipos de textos dramáticos: “– *texto dramático pre-escénico (de primer grado)*: clase de texto literario dotada de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la ‘puesta en escena’; ha sido escrito para ‘ser puesto’ en escena. – *texto dramático escénico*: clase de texto literario que consta de una unidad lingüística-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, texto efímero de cada función sólo registrable en auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, vídeo, cine, televisión); puede remitir a la transformación de una serie literaria previa en el acontecimiento o ser creado directamente en la escritura efímera (como en algunos casos de improvisación). – *texto dramático pre-escénico (de segundo grado)*: reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente” (154-155).

⁹ “Llamaremos notación dramática al sistema técnico de fijación o edición textual del texto dramático. Las convenciones de la notación dramática han variado a lo largo de la historia y no son las mismas en los diferentes campos editoriales del mundo. La fijación textual de la notación incluye la división de escenas, la marcación de didascalias, la disposición de qué personaje habla en cada caso, la inclusión de títulos y subtítulos, prólogos, dedicatorias, fichas técnicas bilingües a dos columnas, a páginas enfrentadas, o en líneas intercaladas, la disposición en salto a verso o línea continua, el llenado de lagunas en el texto conservado fragmentariamente, etc. No son sólo los editores, copistas o archivistas los encargados de determinar una notación: los mismos autores, mientras escriben su texto, ya van optando por un sistema de notación (Dubatti, 2010:157).

Este análisis pone en contexto y complementa la identificación de *lo canero* dentro de los textos dramáticos estudiados, para comprender la forma en que están estructurados.

Se eligieron estos dos centros porque son en los que actualmente se encuentra como profesor comisionado quien me invitó a colaborar con él desde los montajes de las pastorelas en el 2014 y al que en esta investigación nombraré como El Profesor de Teatro. Me interesaba seguir colaborando con él debido a su experiencia de más de 25 años de trabajo dentro de todos los centros penitenciarios de la ciudad. En este sentido, y a pesar de no ser un interno, conoce a la perfección el sistema penitenciario, ha realizado muchos montajes teatrales en esta institución y ha convivido directamente con cientos, si no es que miles, de internos e internas. Pero lo más importante de este personaje en particular es que condesaba todas las características comunes de los trabajadores de la institución penitenciaria a las que hace referencia la autora Herlinda Enríquez (2007), y que serán descritas en el segundo capítulo.

Además de la observación participante realizada en los dos centros anteriormente mencionados, también se llevaron a cabo una serie de entrevistas etnográficas¹⁰ a cuatro ex internos y ex internas. Dos de ellos participaron en los procesos teatrales estudiados en esta investigación. Para proteger la identidad de los entrevistados y de los integrantes de los grupos Carotas y Yin-Yang a lo largo de este trabajo se omiten los nombres verdaderos de los y las participantes.

En el caso del grupo Yin-Yang sus integrantes se encuentran en un rango de edad entre 20 y 46 años, están por delitos como robo, secuestro, delitos contra la salud, corrupción de menores, lesiones, homicidio y trata de personas; con sentencias que van desde los 3 hasta los 70 años. Todas son primo delincuentes. En el caso del grupo Carotas sus integrantes se encuentran en un rango de edad entre 24 a 68 años, están por delitos como robo (en distintas modalidades), homicidio, abuso sexual de menores, trata de personas, delitos contra la salud y secuestro; con sentencias que van desde los 6 hasta los 70 años. La mayoría son reincidentes.

¹⁰ Sobre este tipo de entrevista Irene Vasilachi comenta que “Constituye una herramienta clave para avanzar en el conocimiento de la trama socio-cultural, pero muy especialmente para profundizar en la comprensión de los significados y puntos de vista de los actores sociales” (2006: 129). Es una entrevista “en la que la preocupación central está dada por el interés y la atención en lo que el entrevistado plantea” (2006:120).

Además de la memorización de los textos dramáticos, la creación y enseñanza de las coreografías, la selección musical, la selección y búsqueda de vestuarios, y la asistencia constante a los ensayos (por lo menos una vez a la semana en cada centro); el trabajo de campo en ambos centros ha implicado la relación directa con los integrantes de los grupos, con sus familiares y con otros internos e internas que no son parte de los grupos teatrales, así como con el personal que labora en la institución penitenciaria. También ha requerido que se asista a distintas actividades culturales y deportivas realizadas al interior de diversos centros de la Ciudad de México, no sólo los estudiados.¹¹

Plan general de los capítulos

El trabajo general consta de tres capítulos, el primero contiene la discusión teórica, la problematización de los autores y los conceptos más importantes para el desarrollo de la investigación; así como la revisión del estado del arte. El segundo capítulo plantea la estructuración y situación de las cárceles femeniles y varoniles de la Ciudad de México, y el modo en que se inscribe lo canero a partir de las particularidades de cada espacio, y de la población que lo habita. Este capítulo tiene la función de contextualizar el entorno en el que se inscriben las prácticas teatrales estudiadas.

La primera parte del tercer capítulo se centra en el análisis de los textos dramáticos escritos por ex internos. Posteriormente se busca identificar la forma en que se hace presente lo canero en ambos textos, los escritos por Natacha y El Gato. El capítulo concluye con la identificación de lo canero a lo largo del proceso teatral de *Aventurera* por el grupo Yin-Yang de Santa Martha y de *Viaje de regreso a la cárcel* del grupo Carotas del Reclusorio Oriente, así como por una reflexión acerca de las formas de convivencia, teatralidad y

¹¹ Entre las actividades a las que se ha asistido se encuentran las llamadas “Muestras culturales” realizadas en el Reclusorio Preventivo Varonil Oriente y el Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”, organizadas por los encargados de las actividades culturales y deportivas de cada centro de la Ciudad de México anualmente. Así como a partidos de “Tochito” en el centro femenino estudiado. También se ha podido asistir a las presentaciones de proyectos externos como las obras de la Compañía de Teatro Penitenciario Santa Martha Acatitla en la penitenciaría varonil. Y más recientemente a un espectáculo de cabaret realizado por la comunidad trans del Reclusorio Preventivo Varonil Norte.

performatividad a lo largo del proceso teatral. La parte final de la investigación está integrada por las conclusiones y los textos dramáticos estudiados.

Capítulo I. Reflexiones Teóricas

Enfoque teórico

Dados los intereses de esta investigación los enfoques teóricos desde donde se discuten los conceptos son la antropología social, la sociología de la cultura, la teoría teatral y la perspectiva de género. Sobre la antropología social como disciplina Bernardo Berdichewsky (2002) plantea que más bien debería considerársele como un conjunto de disciplinas que tienen en común el estudio del ser humano y de sus creaciones culturales, girando en torno al cuarteto humanidad, sociedad, cultura y medio ambiente. Ya que este estudio está interesado por la forma en que se integra lo canero como una configuración cultural en las prácticas teatrales de las personas que viven en reclusión, y puesto que se han utilizado métodos etnográficos para la recolección y creación de los datos empíricos, se considera que este trabajo puede inscribirse dentro de este enfoque teórico.

Esta investigación también puede ubicarse dentro del enfoque teórico de la sociología cultural, pues como explica Raymond Williams (1994): es un campo que intenta reformular estudios en comunicación, lenguaje y arte; por tal motivo se encuentra en relación con el estudio de la cultura. Al analizar una forma particular de expresión teatral, producto de una configuración cultural específica, esta investigación cabe en este enfoque. Por lo tanto, también es pertinente hablar desde el terreno estético, concretamente desde el teatro, la teatralidad, la performatividad y las prácticas socio estéticas.

Es pertinente recurrir a la perspectiva de género ya que en este trabajo de investigación se contrastan las condiciones de vida de la población penitenciaria varonil y femenil en la ciudad de México, y se analiza el modo en que estas condiciones conforman la configuración cultural de cada centro y por lo tanto se encuentran presentes en sus procesos teatrales. Así, Estela Serret (2008) señala que la perspectiva de género:

[...] puede entenderse como un punto de vista, a partir del cual se visualizan los distintos fenómenos de la realidad (científica, académica, social o política), que tienen en cuenta las implicaciones y efectos de las relaciones sociales de poder entre los géneros (masculino y femenino, en un nivel, y hombres y mujeres en otro) (15).

Estado del arte

Existe una gran producción de textos referentes a las formas en que los presidiarios se interrelacionaban al interior de las antiguas cárceles de Belem y Lecumberri en la Ciudad de México. Los trabajos de investigación de Elisa Speckman (2007) y Pablo Piccato (2007, 2010), son estudios históricos destacables que abordan la criminalidad en México a finales del siglo XIX y principios del XX.

En su texto “Such a Strong Need”: Sexuality and Violence in Belem Prison”, Piccato (2007) toma como referente la obra de Carlos Roumagnac (1904) *Los criminales en México: Ensayo de psicología criminal* (quien instaura los primeros estudios criminológicos en México) para explicar los vínculos sexuales que se daban entre los internos y las internas dentro de la cárcel de Belem. El texto de Roumagnac (1904) también ha servido como referente para las reflexiones realizadas por Saydi Núñez Cetina (2008) y Luis de Pablo Hammeken (2013) respecto a la sexualidad y la criminalidad.

Desde el periodismo, varios son los trabajos que han abordado las realidades dentro de las cárceles de la capital de México. Ejemplo de ello son los textos de José Luis Anaya Moreno (1982), Julio Scherer (1998) y Gabriela Gutiérrez (2016). Como referente obligado para comprender la situación de los centros penitenciarios de esta ciudad está el trabajo antropológico de Elene Azaola y Cristina José Yacamán (1996), quienes particularmente han visibilizado las condiciones en las que vive la población interna femenil.

Especialmente se han identificado cinco obras que temáticamente se acercan a lo que interesa desarrollar en esta investigación. El primero es el texto de Herlinda Enríquez (2007) *El pluralismo jurídico intracarcelario*. En él, la autora además de mostrar de manera profunda la estructura administrativa del mismo reclusorio varonil que se analiza en esta investigación, expone el universo significativo de la población interna. Una valiosa aportación de la obra de Enríquez (2007), es el código de castigos de los internos para los internos que propone, que ofrece una revisión muy completa sobre los acuerdos tácitos que operan en un reclusorio varonil.

La obra de Rodrigo Parrini (2007) *Panópticos y laberintos. Subjetivación, deseo y corporalidad en una cárcel de hombres*, también es un referente importante ya que además de ofrecer una reflexión acerca del modo en que se configura la masculinidad al interior de una prisión varonil, plantea el proceso de adaptación al entorno carcelario por el que todo interno recién llegado debe pasar.

Otro texto que sirve como antecedente a esta investigación es *Las flores del mal. Identidad y resistencia en cárceles de mujeres* de Sara Makowski (2010), este estudio realizado en el entonces Reclusorio Preventivo Femenil Oriente (actual Anexo al Reclusorio Preventivo Varonil Oriente) y el Centro de Reinserción Social Femenil “Tepepan”, analiza el modo en que las internas construyen su identidad dependiendo de su estado como procesadas o sentenciadas y las formas de resistencia que desarrollan de acuerdo con cada tipo de identidad.

Los textos identificados en relación con lo que involucra un proceso teatral en Centros Penitenciarios de la Ciudad de México se encuentra el ensayo “Una experiencia de teatro en reclusorios. La renovación de la relación con el otro” escrito por Carmen Ramos (2012), ya que plantea las diferencias fundamentales a la hora de hacer teatro en un centro varonil y un centro femenil. En este sentido, la actriz y directora destaca los obstáculos a los que se enfrentó en cada uno y las estrategias que desarrolló para superarlos.

Finalmente, “Teatro penitenciario con jóvenes: retos y desafíos en la práctica y su análisis” de Janina Möbius (2016) destaca las paradojas a las que se enfrenta el teatro desarrollado en contextos de reclusión al estar en tensión los fines institucionales y las propuestas estéticas. Así, las obras anteriormente mencionadas, fundamentalmente las tres primeras, han servido como guía para comprender la vida cotidiana de las personas privadas de su libertad, por tal motivo se recurre a ellas constantemente a lo largo de este trabajo de investigación.

Discusión Teórica

Panópticos, Heterotopías e Instituciones Totales

Por medio de la revisión histórica realizada por Michel Foucault (1975) en *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, es como el autor llega al modelo arquitectónico panóptico propuesto por Jeremy Bentham durante el siglo XVIII para plantear una tecnología de poder basada en la vigilancia permanente y la reformación de individuos. Así, la cárcel como “institución panóptica por excelencia” (Parrini, 2007: 16), a través del poder disciplinario divide a los sujetos en normales y anormales para crear cuerpos dóciles y útiles.

De este modo, los dispositivos disciplinarios buscan individualizar al sujeto por sus características anormales para posteriormente homogeneizarlo por medio de tecnologías políticas del cuerpo que tienen como método fundamental el examen. En este sentido el “panóptico no sólo es físico sino también moral” (Parrini, 2007: 16). Pero el poder disciplinario también es productor, “‘fabrica’ individuos y el conocimiento que de él se puede obtener. [...] Produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad” (Enríquez, 2007:5).

Algunos autores han discutido la función práctica del régimen disciplinario propuesto por Foucault (1975) al interior de las cárceles, sobre todo en contextos de países subdesarrollados. David Arnold (1994) por ejemplo, a través de los Estudios Subalternos realiza una “lectura contra Foucault” al señalar que en las prisiones de la India colonial existía un gran abismo entre lo propuesto por la teoría penal y la realidad. De igual modo, Rodrigo Parrini (2007) menciona en su estudio sobre las prisiones mexicanas: “Empezamos buscando panópticos, pero encontramos laberintos” (2007:16). Ambos autores desatacan en sus textos las formas de resistencia que los internos desarrollan en sus dinámicas cotidianas y al margen de las reglas de la institución penitenciaria.

En otro de sus textos, “Espacios otros”, Michel Foucault (1984) identifica a la prisión como un espacio heterotópico, como “una especie de contestación a la vez mítica y real del espacio donde vivimos [...] un lugar otro en relación con los espacios culturales ordinarios” (1984:20-21). Por lo tanto, las heterotopías son la contraparte de las utopías.

Las heterotopías se caracterizan por seis principios. El primero apunta a que en todas las culturas del mundo existen heterotopías de crisis y de desviación, lugares sagrados o prohibidos. El segundo tiene que ver con la forma diferente en que funcionan de acuerdo al momento histórico. El tercero se centra en su capacidad para yuxtaponerse en otros espacios, como emplazamientos contradictorios o microcosmos; el cine y el teatro, por ejemplo. El cuarto es que se vinculan con recortes en el tiempo tradicional, como heterocronías. El quinto supone un sistema de apertura y cerramiento, las aísla y las vuelve penetrables al mismo tiempo. Y el sexto es que cumplen una función con el espacio restante, como compensación.

Por esta razón el autor ubica a la cárcel en conexión con dos principios: como heterotopía de desviación y heterotopía de cerramiento. En el primer tipo de heterotopía se encuentran los individuos con un comportamiento desviante en relación a la norma exigida. En el segundo principio se encuentran los individuos que tienen que someterse a ritos de purificación. Para Foucault (1984) la cárcel como heterotopía representa un espacio purificador habitado por individuos de conductas desviantes.

Anterior a la obra de Foucault (1975) sobre las cárceles se encuentra la de Erving Goffman (1961), donde en vez de entender a la prisión como espacio panóptico o heterotópico, la considera un tipo de institución total. “Una institución total puede definirse como un lugar de residencia y trabajo, donde un gran número de individuos en igual situación, aislados de la sociedad por un período apreciable de tiempo, comparten en su encierro una rutina diaria, administrada formalmente” (Goffman, 1961: 13).

Goffman (1961) identifica cinco grupos de instituciones totales. En el primero se encuentran las personas que necesitan ser cuidadas por ser incapaces e inofensivas, como hogares para ancianos o huérfanos. El segundo está conformado por personas que debido a que son incapaces de cuidarse a sí mismas constituyen un peligro para la comunidad, por ejemplo, los hospitales psiquiátricos. El tercero protege a la comunidad de quienes intencionalmente la ponen en peligro, como las cárceles. En el cuarto habitan las personas que cumplen una función de entrenamiento o laboral, como los cuarteles militares o los campos de trabajo. Y el quinto se conforma por quienes buscan un refugio del mundo o se forman religiosamente, los conventos y los monasterios, por ejemplo.

Goffman (1961) coincide con Foucault (1984) al ubicar a la prisión como un espacio en el que habitan los individuos de conductas desviantes que son considerados un peligro para la sociedad. Así, la cárcel como institución total tiene una tendencia absorbente y desmoralizante antes que de reinserción social. Aunque *Internados* se centra en el estudio de los hospitales psiquiátricos ofrece una serie de características presentes también en las cárceles. Tal es el caso de lo que el autor denomina como “desculturación” y “pérdida del yo civil” por medio de la “mortificación del yo”.

Para Goffman (1961) los internos llegan a la institución total, en este caso la cárcel, con una “cultura de presentación” derivada de un “mundo habitual” o “entorno civil”, que se elimina paulatinamente al ingresar a la institución para así dar pie a una “desculturación” o “desentrenamiento”; “que lo incapacita temporariamente para encarar ciertos aspectos de la vida diaria en el exterior, si es que vuelve a él y en el momento que lo haga” (1961:26). Este hecho genera una tensión entre el mundo habitual y el institucional, que es usado por la institución para el manejo de los internos dependiendo de lo que implique la libertad para cada sujeto.

Al momento de ingresar a la institución total el individuo es despojado tanto de la concepción de sí mismo, como de ciertas disposiciones de su medio habitual para dar paso a “una serie de depresiones, degradaciones, humillaciones y profanaciones del yo” (Goffman, 1961: 27). La primera mutilación, profanación o mortificación del yo es “la barrera que las instituciones totales levantan entre el interno y el exterior” (Goffman, 1961: 27), pues rompe la programación de los roles cotidianos del individuo en el afuera, como trabajador o estudiante, por ejemplo. Lo que representa una ruptura neta con el pasado.

En este sentido es como para Goffman (1961) ocurre una “muerte civil” que motiva un proceso “de preparación” o “de programación” para la paulatina transformación del individuo en interno, caracterizada por diversas humillaciones entre las que se destacan la violación de la intimidad, la contaminación física y la limitación de sus líneas de acción. En sus respectivas obras, Herlinda Enríquez (2007) y Rodrigo Parrini (2007) ofrecen algunos ejemplos de la serie de humillaciones que los internos sufren en una cárcel varonil de la Ciudad de México, sobre todo durante su ingreso.

Teniendo presentes las aportaciones conceptuales de dos de los principales representantes de la teoría social en torno al estudio de las prisiones, Foucault y Goffman; a continuación se hace una muy breve revisión de la concepción académica que algunos autores tienen sobre la situación actual de las cárceles en México. Por lo tanto los dos siguientes apartados sirven de parámetro al Capítulo II donde se explica con mayor detalle las características particulares de los dos centros estudiados en la Ciudad de México, el Reclusorio Preventivo Varonil Oriente y el Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Marta Acatitla”.

La cárcel varonil en México

Según el pronunciamiento de la Comisión Nacional de Derechos Humanos 2016 en México existen 251,512 individuos que viven privados de su libertad, ya sea como procesados o sentenciados, y por delitos del fuero común o federal; 238,254 corresponden a la población varonil, lo que equivale al 94.72% de la población total, mientras que 13,267 a la población femenil, el 5.27%. De los 389 establecimientos penales que existen en México, tomando en cuenta centros federales, estatales, municipales y prisiones militares, 269 están destinados exclusivamente a la población varonil, mientras que únicamente 15 son exclusivos para la población femenil, el resto alberga a población de ambos sexos (CNDH, 2016:15).

De acuerdo con el informe 2015 de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos sobre la situación de la cárcel en México, “La Comisión observa que el uso excesivo de prisión preventiva en México queda reflejado en la cantidad de personas privadas de libertad que se encuentran sometidas a proceso” (CIDH, 2015:153). Aunque no esté estipulado constitucionalmente, en las leyes penales mexicanas se es culpable hasta que se demuestre lo contrario. Por lo tanto, en las cárceles de México pueden convivir en el mismo espacio internos procesados y sentenciados.

El pronunciamiento de la CNDH (2016) señala que tanto en centros federales, como estatales y municipales no existe una adecuada clasificación técnica, “lo cual impide la aplicación de un tratamiento individualizado adecuado en los programas encaminados a la reinserción social” (19). La clasificación tiene como fin disminuir la posibilidad de conflictos

entre los internos, para ello resultan indispensables áreas adecuadas de acuerdo a su situación jurídica (procesados o sentenciados), si tiene alguna discapacidad física, cuentan algún padecimiento psicológico, necesitan protección contra las agresiones de otros internos, requieren de tratamiento contra las adicciones o si representan un riesgo institucional debido a problemas de conducta (CNDH, 2015).

Un dato relevante sobre los procesos penales de los internos relacionados al fuero federal (delitos contra la nación, como la delincuencia organizada) es que en muchas ocasiones sus causas penales (cómplices del mismo crimen) se encuentran en otras entidades federativas distintas al lugar de reclusión lo que implica “una violación al derecho a una adecuada y oportuna defensa, provocando procesos penales más lentos y onerosos” (CNDH, 2016: 18), lo que también imposibilita un proceso de vinculación familiar y social por estar alejados de sus domicilios.

Como producto de la arbitrariedad de las detenciones y la incompetencia de nuestro sistema penal, los internos con Auto de Formal Prisión viven en condiciones de hacinamiento que según el informe de la CIDH (2015) “[...] tendría como consecuencia el incremento del autogobierno descontrolado por la falta de supervisión por parte de la autoridad penitenciaria, corrupción y violencia en los últimos años [...]” (155). De este modo es como Herlinda Enríquez (2007) consideran evidente “la limitación de la prisión como institución readaptadora. La vida cotidiana allí dentro tiende a buscar solamente la supervivencia, no es una instancia que invite a mejorar el nivel de desarrollo moral, ni físico, ni cognitivo, ni cultural del ser humano (167). Pero primordialmente, la cárcel varonil mexicana produce subjetividades al margen del régimen institucional, ya que como menciona Rodrigo Parrini (2007):

[...] la institución carcelaria en su funcionamiento efectivo es muy distinta de la descrita en sus archivos y documentos. La institución es apropiada y recreada de múltiples maneras por los sujetos que le son destinados. Esto otorga un nuevo matiz al tema de la subjetivación, pues no sólo los sujetos resaltan de una tecnología de poder e institucional que delimita las coordenadas de la subjetividad, sino que también reformulan esos mismos resultados, los desplazan y se los apropian. Entre una institución y los sujetos institucionalizados existe una trama densa de resistencias y especificaciones que no forman parte de un proyecto global ni de un programa particular, sino de una dinámica cotidiana y permanente. Microfísica no sólo del

poder, sino también de sus reveses, de sus reacomodos y de las resistencias que se le oponen y lo desplazan (17).

Esas dinámicas cotidianas a las que se refiere Parrini (2007) son las que en esta investigación interesan entender como parte de una configuración cultural particular de un centro penitenciario varonil en la Ciudad de México, la cual será explicada con mayor detalle en el siguiente capítulo.

La cárcel femenil en México

Como ya se ha mencionado, de los 389 centros penitenciarios que existen en el país, solamente 15 son exclusivos para la población femenil, lo cual no justifica las carencias que existen en sus establecimientos en relación con los centros varoniles. En este sentido se hace fundamental la implementación de una perspectiva de género por parte de la institución penal mexicana, ya que debido a ese vacío existen tantas deficiencias en los centros que albergan a las mujeres privadas de su libertad. Entre las que según el Informe Especial de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos sobre las Mujeres Internas en los Centros de Reclusión de la República Mexicana publicado en el 2015 se encuentran:

[...] hechos que dificultan las condiciones de vida digna y segura, así como situaciones que vulneran los derechos humanos de las mujeres privadas de la libertad y de sus hijos que permanecen con ellas, relacionados con maltrato; deficiencias en las condiciones materiales de los centros de reclusión; falta de áreas para el acceso a servicios y actividades; condiciones de desigualdad de las áreas femeniles respecto de las instalaciones destinadas a los hombres; deficiencias en la alimentación; sobrepoblación y hacinamiento; autogobierno; cobros y privilegios; prostitución; inadecuada separación y clasificación; irregularidades en la imposición de sanciones disciplinarias; diversidad de criterios sobre la permanencia de los menores de edad que viven con sus madre y falta de apoyo para que accedan a los servicios de guardería y educación básica; inexistencia de manuales de procedimientos; deficiencias en la prestación de servicio médico; insuficiente personal de seguridad; falta de capacitación de servidores públicos adscritos a los centros de reclusión; anomalías en la supervisión de los centros de reclusión; deficiencias relacionadas con las actividades de reinserción social; ausencia de modificaciones y adaptaciones para el desplazamiento de personas con discapacidad física; inadecuada atención a las personas con discapacidad psicosocial, así como inexistencia de programas contra las adicciones y para el tratamiento de desintoxicación (2015: 10-11).

Este tipo de condiciones no sólo vulnera derechos humanos elementales, también derechos constitucionales y acuerdos internacionales a los que México está adscrito, como el Conjunto de Principios para la Protección de Todas las Personas Sometidas a Cualquier Forma de Detención o Prisión, las Reglas Mínimas para el Tratamiento de los Reclusos, los Principios y Buenas Prácticas sobre la Protección de las Personas Privadas de Libertad en las Américas, y las Reglas de las Naciones Unidas para el Tratamiento de las Reclusas y las Medidas no Privativas de Libertad para las Mujeres Delincuentes (Reglas Bangkok).

Es así como autoras como Carmen Anthony (2007) y Claudia Salinas (2014) coinciden en que la estructura de las cárceles femeninas no está pensada para que sea habitada por mujeres, al no existir una arquitectura que cubra sus necesidades y ocupar espacios originalmente pensados para hombres. También señalan la carencia de diversidad en la oferta de actividades y la precariedad del espacio en donde se realizan. En general la percepción académicamente que se tiene de los centros penitenciarios femeniles en México y Latinoamérica es de descuido y abandono.

Debido a lo inadecuado que es el lugar en donde habitan las mujeres privadas de su libertad, Anthony (2007) identifica cuestiones esenciales que caracterizan a la mujer en prisión. Para la autora las mujeres presas son doblemente estigmatizadas porque van contra el rol dócil y sumiso que la sociedad les ha asignado. La pérdida de sus hijos es un hecho traumático para todas las internas que son madres. “La preocupación por ellos está presente en toda su vida carcelaria y en muchas ocasiones se convierte en una verdadera obsesión” (Anthony, 2007: 77).

En este sentido, el trabajo de académicas como Elena Azaola (1996), Rosalva Aída Hernández Castillo (2013), Marisa Belausteguigoitia, Riánsares Lozano y Patricia Piñones (2014) ha hecho evidente la necesaria perspectiva de género para comprender cualquier situación que tenga que ver con las cárceles femeniles. Particularmente, Hernández Castillo (2013) ha señalado al sistema penitenciario mexicano como un “espacio de domesticación, de profundización del racismo estructural y en muchos casos de legitimación del trabajo esclavo para la economía neoliberal globalizada” (299).

La autora advierte que el endurecimiento de las penas relacionadas a los delitos contra la salud que desde el sexenio de Felipe Calderón se han implementado para combatir al crimen organizado, ha encarcelado y criminalizado a los sectores “más pobres y marginales de la pirámide delictiva, entre los que se encuentran las mujeres indígenas que muchas veces son contratadas como ‘mulas’ para el transporte de drogas” (Hernández, 2013:304). Así, las mujeres indígenas privadas de su libertad “se enfrentan a una justicia penal que ni reconoce sus identidades culturales, ni les permite acceder a los derechos reconocidos en el artículo 2 constitucional¹²” (Hernández, 2013: 3006).

En el caso de Marisa Belausteguigoitia, Riánsares Lozano y Patricia Piñones (2014) juntas han trabajado activamente en el Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”, realizando en colaboración con las internas: murales, documentales, libros, artículos, manuales, diccionarios, fanzines, cortometrajes y programas radiofónicos que dan cuenta de la situación en la que viven las mujeres privadas de su libertad en la Ciudad de México. Por medio de estos proyectos las académicas han destacado las desigualdades en los centros femeniles en comparación con los centros varoniles, las carencias económicas, el abandono y han cuestionado las formas en se criminaliza a lo mujer por no cumplir con su rol de buena madre.

¹² “**Artículo 2o.** La Nación Mexicana es única e indivisible.

La Nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitaban en el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas.

La conciencia de su identidad indígena deberá ser criterio fundamental para determinar a quiénes se aplican las disposiciones sobre pueblos indígenas.

Son comunidades integrantes de un pueblo indígena, aquellas que formen una unidad social, económica y cultural, asentadas en un territorio y que reconocen autoridades propias de acuerdo con sus usos y costumbres.

El derecho de los pueblos indígenas a la libre determinación se ejercerá en un marco constitucional de autonomía que asegure la unidad nacional. El reconocimiento de los pueblos y comunidades indígenas se hará en las constituciones y leyes de las entidades federativas, las que deberán tomar en cuenta, además de los principios generales establecidos en los párrafos anteriores de este artículo, criterios etnolingüísticos y de asentamiento físico” (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 2017:4).

Cultura, subcultura y configuración cultural penitenciaria

En términos generales Mario Margulis (2009) señala que la cultura está presente en todos los niveles de la vida humana, es producida, aprendida y transformada constantemente por un grupo de personas que la comparten, y tiene que ver principalmente con la capacidad para que sus miembros se comuniquen. También explica que es una construcción realizada a partir de la interacción con otras culturas, lo que involucra préstamos e influencias mutuas, como parte de una necesidad de organización de los grupos humanos para su supervivencia.

Ante la dificultad para establecer una definición que abarque a la cultura en toda su complejidad se ha hablado también de *subculturas*, que como destaca Margulis (2009) están integradas por “conjuntos que se diferencian -dentro de una comunidad cultural más abarcativa- por tener en común ciertas características que los identifican. [...] Existen múltiples subculturas con sus particulares códigos culturales y sus propios mecanismos de comunicación e identificación” (2009: 49). En este sentido, las subculturas pueden generarse en función de compartir diversos aspectos relacionados con gustos, valores, edades o aptitudes (Margulis, 2009).

Tania Arce (2008) destaca a la *Escuela de Chicago* como una de las primeras corrientes que habló de la subcultura para tratar temas en torno a las culturas juveniles, la marginación social o la criminalidad. Teniendo como contexto el panorama después de la Primera Guerra Mundial en la ciudad de Chicago, caracterizado por una fuerte inmigración europea inmersa en la pobreza. Entre sus principales representantes se encuentran Frederick Thrasher, Louis Wirth y William Foote White. Arce (2008) también señala a los *Estudios Culturales* surgidos en Inglaterra como otra de las corrientes que hace uso del término subcultura, en este caso para referirse a los actos de resistencia de los jóvenes ingleses de la década de los 70s contra la cultura dominante integrada por la clase trabajadora de la posguerra. Dick Hebdige y Stuart Hall son sus principales exponentes.

Al interior de las cárceles también se ha hablado de una subcultura, que Freddy Crespo (2009) relaciona con el trabajo del sociólogo y criminólogo Albert Cohen sobre la subcultura de jóvenes delincuentes, quienes “formaban grupos de identificación con sus pares como respuesta de su percepción a las oportunidades que brindaba la estructura económica y social dominante” (Crespo, 2008: 129). Uno de los autores que Crespo (2009) identifica como

pionero de los estudiosos de la subcultura al interior de la prisión es Donald Clemmer, quien denominó al proceso en que los prisioneros asimilan las normas y valores de la prisión y se adaptan a esa organización social como “proceso de prisionización”.

Según Crespo (2009) otros autores que han hecho aportes al estudio de la subcultura de los prisioneros son: Charles Wellford, Richard Cloward, Gresham Sykes, Kauffman, Robert Freeman, y Brent Paterline, y David Petersen; quienes además de señalar la coexistencia de varios grupos de organización: uno administrativo, otro de vigilancia y otro de los de los internos,¹³ ven a la subcultura del prisionero “como un factor de socialización que cada individuo absorbe al ingresar a una prisión” (Crespo, 2009: 130) y han tratado de explicar el surgimiento de los valores subculturales de la prisión como una alternativa para contrarrestar las condiciones del encierro.

Así, estos autores comprenden a la subcultura como un “conjunto de conductas, creencias y/o valores particulares a un grupo de personas específico, que están articuladas como reglas y acciones legítimas entre estas personas y que difieren en cierta medida del que posee la cultura en general” (Crespo, 2009: 129). Por este motivo es comprensible que se identifique a las normas que se dan en la cárcel como una subcultura, pero los cruces o niveles de la cultura también han sido estudiados en su relación con el espacio y otros espacios, o desde su mezcla con otro tipo de culturas.

En este sentido, el concepto de cultura también se ha ido acotando para hablar de cuestiones que muchas veces tienen que ver con preferencias musicales, sexuales, religiosas; o motivadas por desplazamientos territoriales. En relación con la situación territorial, se ha hablado de *cultura urbana*,¹⁴ de la que Angela Giglia (2012) afirma que no puede concebirse simplemente como la suma de las culturas que se encuentran en una ciudad, “implica además una capacidad *sui generis* para relacionarse con el otro, una capacidad que en sí es fuertemente creativa y productora de novedades en el plano cultural y social” (2012:

¹³ Equivalente a los sistemas normativos A (administradores), B (custodios) y C (internos) que Herlinda Enríquez (2007) propone en su obra.

¹⁴ Se hace referencia a este término y al de hibridación porque lo canero está muy en relación con la cultura urbana de la Ciudad de México. Existe un fuerte lazo y tránsito continuo de prácticas de la calle a la cárcel y de la cárcel a la calle, esto es más evidente en los barrios populares de la ciudad.

50). Por lo tanto, la autora también hace notar que la cultura construye a la ciudad, ya que nace del intercambio constante entre los seres humanos que comparten el mismo espacio.

Para Néstor García Canclini (2001) las novedades en el plano cultural que plantea Giglia (2012) son producto de una *hibridación*; pues tienen que ver “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (2001: 3) Esta hibridación, como hace notar el autor, surge principalmente por una intención creativa, individual y colectiva, aunque también puede ser producto de intercambios comunicacionales o procesos migratorios no planeados, y funciona en muchos niveles; en las artes, el desarrollo tecnológico y la vida cotidiana. Así, la hibridación es una especie de multiculturalidad creativa, que da cuenta de los procesos de globalización y modernización, específicamente en América Latina (García Canclini, 2001).

Por lo que se ha revisado, ninguno de estos autores habla de la cultura como algo puro y esencial, todos concuerdan en que consiste en un proceso de construcción, intercambio, migración y creación, ya sea generacional o territorialmente hablando. De este modo es como Alejandro Grimson (2011) más que hablar de una cultura per se, destaca que es necesario concebirla como una configuración, y a la identidad como un conjunto de categorías identitarias, que pueden o no relacionarse con una configuración cultural determinada. Así, la configuración cultural hace referencia a prácticas, creencias y significados compartidos, mientras que las categorías identitarias tienen que ver con sentimientos de pertenencia a un determinado colectivo, que no necesariamente tiene que ver con las prácticas del lugar donde se creció o donde se vive.

Por lo tanto, “la configuración cultural es una noción que, en lugar de preguntar por los rasgos y los individuos, pregunta por los efectos y los regímenes de sentido” (Grimson, 2011: 189). Y se conforma por diversos elementos, estructuras históricas o contingentes, articulaciones específicas que únicamente cobran sentido si se relacionan entre sí. Los elementos que Grimson (2011) resalta para caracterizar una configuración cultural son cuatro: son campos de lo posible, existe una lógica de interacción entre los pares, hay una trama simbólica común y se comparten principios de división.

Los campos de lo posible tienen que ver con las prácticas que en una configuración cultural particular son posibles y aceptables mientras que en otras no. Existe una *lógica de interacción entre los pares*, que quiere decir que ante la heterogeneidad constitutiva de la configuración cultural existe una totalidad conformada por partes diferentes con una lógica de interrelación, que puede estar relacionada con las divisiones espaciales. Hay una *trama simbólica común* porque los lenguajes sonoros y visuales son inteligibles para los otros actores de la misma configuración cultural. Se *comparten principios de división* en una lógica heterogénea que habilita posiciones de sujetos y lugares de enunciación.

Este recorrido a través de algunas nociones de cultura tiene como finalidad trazar brevemente la evolución de este concepto sumamente complejo para finalmente establecer la acepción que se considera más pertinente para los fines de este trabajo. Por lo que se concluye que el concepto de configuración cultural propuesto por Grimson (2011) brinda las herramientas necesarias para entender las prácticas que se generan en los Centros Penitenciarios de la Ciudad de México como una configuración cultural particular, una Configuración Cultural Canera.

A pesar de existir bastante bibliografía que entiende los códigos de valores y las relaciones entre los internos como una subcultura, se considera que el concepto de subcultura no opera totalmente al interior de las prisiones de la ciudad, pues, así como no es posible elegir haber nacido en algún lugar que cuenta con prácticas culturales determinadas, la gran parte de los internos tampoco elige vivir en prisión. En este sentido y como se ha visto, el concepto de subcultura tiene que ver más con una autoadscripción y el de configuración cultura está más en relación con una situación contingente. Aunque la configuración cultural canera que se propone en este trabajo comparte la idea de ser una forma de resistencia y de autonomía para contrarrestar las condiciones del encierro, su principal característica es el ser sumamente creativa.

Elementos de la Configuración Cultural Canera

El término *cana* es un lunfardismo (habla de Buenos Aires) que se refiere a la cárcel y a la policía. Tiene su origen en la palabra *incanear*, encadenar en idioma véneto proveniente de

Venecia (Gobello y Oliveri, 2013). De alguna forma este término se trasladó a diversos países de Latinoamérica, incluyendo México, donde es usado para referirse a la cárcel y a todo lo que tenga ver con ella¹⁵. Gabriel, ex interno del Reclusorio Norte y Sur, me comenta que existen dos principales versiones sobre el origen de la palabra en México, una que está relacionada con la cárcel de Cananea, como apócope del nombre de la antigua prisión, y otra que tiene que ver con el paso del tiempo, las canas que dan cuenta de los años de cárcel. “Menos de tres años en la cárcel no es una cana, una cana son cinco, diez años” (Comunicación personal, 28 de octubre de 2016).

Aunque autores como Herlinda Enríquez (2007) y J.L. Franco (2014) identifican lo canero con la reincidencia, considero más contundente y abarcadora la definición que Gabriel me ofrece. “Lo canero es lo que pasa cuando dan las 7 de la noche y te encierran en una celda, lo que pasa ahí dentro es lo canero” (Comunicación personal, 28 de octubre de 2016). Entiendo que estos autores relacionen lo canero con la reincidencia por implicar mayor familiaridad con el mundo penitenciario, pero a mí parecer se queda corta la definición. Así, este trabajo tiene la intención de ofrecer un panorama más amplio, que dé cuenta de todo lo que implica el término en las prisiones de la Ciudad de México. Así, 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.

En este sentido, y después de haber revisado diversas acepciones de cultura, es que se proponer una Configuración Cultural Canera a partir de los cuatro elementos fundamentales que la componen según Alejandro Grimson (2011). En primer lugar, como *campos de lo posible*, se identifican ciertas prácticas que en los Centros Penitenciarios de la Ciudad de México son posibles pero que, en el exterior, o en otros centros penitenciarios de otras partes del mundo no lo son. Castigos corporales por no pagar deudas relacionadas con el consumo de drogas o hasta la pena de muerte son prácticas perfectamente conocidas y aceptadas entre los internos, situaciones que Herlinda Enríquez (2007) ha abordado en su obra.

¹⁵ Además de cana, tumba es otro lunfardismo con el que se nombra a la prisión, al equiparar a la cárcel con el encierro en una tumba. Por lo tanto, canero y tumbero son las dos formas en las que se puede llamar a los prisioneros desde el lunfardismo (Gobello y Oliveri, 2013).

En segundo lugar, existe una *lógica de interacción entre los pares* que tiene que ver con la forma en que los internos están divididos al interior del centro, por dormitorio y dentro de la estancia, división que en un primer momento es realizada por la institución a partir de los estudios médico y psicológicos realizados en el Área de Observación y Clasificación, pero que en la práctica tiene que ver más con una cuestión de poder adquisitivo o división racial. En el Reclusorio Oriente, por ejemplo, el dormitorio dos está habitado por los internos que cuentan con recursos económicos y el dormitorio ocho es para la población transgénero y homosexual.

Esta característica también tiene que ver con la relación de los internos con otros centros penitenciarios de la ciudad, conocidos coloquialmente como: “La Peni” (Penitenciaría Varonil de “Santa Martha Acatitla”), “Turquesa” (Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”), “El Oro” (Centro de Reinserción Social Varonil “Santa Martha Acatitla”) o “Diamante” (Módulo de Máxima Seguridad de la Penitenciaría de “Santa Martha Acatitla”). El pertenecer a cada uno de estos espacios implica ciertas características, que sólo la gente que conoce cómo funciona el Sistema Penitenciario de la Ciudad de México puede comprender, y nadie conoce mejor este sistema que los propios internos.

En tercer lugar, la *trama simbólica común* que comparten los internos, es uno de los elementos más importantes, pues tiene que ver principalmente con el lenguaje, que como destaca Franco (2014) en su diccionario de la cárcel, es esencial para comprender lo canero. Expresiones como: “Hazme valer” {pedir un favor}, “El rancho” {la comida de la cárcel} o “Tapiñar” {ser hipócrita o esconder algo}, dan cuenta de las dinámicas que operan en las cárceles de la ciudad. Las imágenes también componen esta trama simbólica y como ejemplo está el tatuaje de las estrellas, que para los internos simboliza logros y triunfos¹⁶

En cuarto lugar está el elemento que tiene que ver con *compartir principios de división*, que en la cárcel se relaciona con la condición del interno en contraposición con otras condiciones de otros internos o con las personas externas que ingresan al centro penitenciario

¹⁶ Gabriel me comenta que anteriormente las estrellas representaban las hazañas delictivas de los internos, como el número de homicidios realizados, pero en la actualidad sólo son una moda adoptada por los internos de recién ingreso (Comunicación personal, 28 de octubre de 2016).

como trabajadores o visitantes. Por ejemplo: Procesado/sentenciado, primodelincuente/reincidente, custodio/interno, interno/visita, interno/abogado o mamá/monstruo. Dependiendo de la relación que el interno tenga con el otro, ya sea su visita, su abogado, el custodio, otro interno con menos tiempo en reclusión o con más poder, es como se desarrollará su convivencia.

A partir de estos cuatro elementos es como a lo largo de la investigación se entiende lo que implica una Configuración Cultural Canera. El segundo capítulo desarrolla detalladamente las situaciones en que se identifican estas características en los dos centros a analizar, el Reclusorio Preventivo Varonil Oriente y el Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”. Para así relacionar esta configuración cultural con sus prácticas teatrales y poder establecer las características del Teatro Canero. El siguiente apartado ofrece algunos puntos de partida para comprender esta práctica teatral.

Teatro Aplicado (Teatro para la transformación social)

En el análisis que Tomás Motos (2013) hace sobre el Teatro Aplicado encuentra que lo que tienen en común sus múltiples categorías (Teatro en la Educación, Teatro Popular, Teatro del Oprimido, Teatro para el desarrollo, Teatro Penitenciario y Teatro Comunitario, por ejemplo) es su fin como herramienta de transformación social y personal.

En su texto Motos destaca la discusión sobre la forma un tanto peyorativa en que suele verse al Teatro Aplicado en contraste con el “Teatro Puro” al cuestionar su valor estético. Al respecto el autor destaca que, aunque el Teatro Aplicado sea realizado por profesionales o aficionados siempre debe estar presente una intención estética, como en cualquier otro tipo de teatro. El autor también recurre al debate planteado por Judith Ackroyd (2007) sobre lo excluyente que se ha vuelto el término, ya que antes eran consideradas como Teatro Aplicado otras categorías que no necesariamente tienen que ver con el bien público, pero ahora el Teatro Aplicado se ha convertido en una práctica evangelizadora que excluye a otras formas teatrales cuya finalidad no es el cambiar de forma positiva las vidas de sus participantes.

En este sentido, y como categoría del Teatro Aplicado, el Teatro Penitenciario tiene como principal característica la transformación positiva del individuo preso para que de este modo pueda reintegrarse a la sociedad. Al respecto existe una gran cantidad de bibliografía, autores como Caoimhe McAvinchey (2011) y Jonathan Shailor (2013) destacan la capacidad rehabilitadora de la práctica teatral al interior de las prisiones.

McAvinchey encuentra que el teatro penitenciario puede ayudar a los internos a desarrollar habilidades comunicacionales y crea espacios para el cambio sociopolítico. Por otro lado, Shailor está completamente convencido de que el teatro puede redireccionar vidas, ya que en el Teatro Penitenciario se crean otros espacios donde es posible lo que no es posible en un ambiente carcelario, como mostrar sensibilidad o emociones como el dolor y el miedo.

Al respecto, Michael Balfur (2004) considera que el Teatro Penitenciario está en un momento muy paradójico y contradictorio, pues la práctica que nació como un acto de resistencia contra la institución penal ahora está institucionalizada. El autor ubica en los campos de exterminio durante la Segunda Guerra Mundial los primeros vestigios de teatro hecho en contextos de aprisionamiento, señalando que estas prácticas no salvaron a ninguno de sus participantes de la muerte, pero que les ayudaron a transformar el miedo en libertad. Para Balfur el deseo por hacer teatro en esas condiciones vino de un fuerte impulso creativo y “el producto” de este impulso es sólo su residuo.

These early stories of theatre in prison also point to the danger of aligning art too closely with ‘the system’ (even one that attempts to be benign). In the context of prison, this humanising process will never be fundamental priority. It exist in contradiction to the administrative task of the institution. Prison is the business of containment, observation, punishment, categorisation, restriction, separation, and on occasion rehabilitation. And even the rehabilitation is generally framed within the paradigm of the useful (re.socialisation into a life full of purpose). So prison theatre, theatre in prisons, is a term in eternal contradiction with itself. A living, breathing, nosy, chaotic, confusing and compelling paradox (Balfur, 2004: 18)

En México, Juan Pablo De Tavira como Director General del Sistema Penitenciario en la década de los 80s fue quien instituyó la práctica teatral como herramienta para la readaptación social del individuo preso. Creó plazas específicas para contratar gente que impartiera cursos de teatro en los diversos centros (Anzures, 2016). Actualmente la figura

más renombrada dentro del Teatro Penitenciario en México es Jorge Correa, el llamado “Padre del Teatro Penitenciario”, quien inició su labor a lado de De Tavieria hace más de treinta años.

Correa (2011) enfatiza la función del Teatro Penitenciario con relación a la prevención, la readaptación, la reflexión, la educación, la transformación, la expiación y la reinserción. Insiste particularmente en que con su técnica STRAP (Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva) no pretende formar actores, sino lograr que los internos se liberen por medio del teatro.

Siguiendo con la experiencia mexicana, Ruth Villanueva (2008) comparte con la autora Katya Buchleitner (2010) la idea de la relación entre el Teatro Penitenciario y el Teatro del Oprimido propuesto por Augusto Boal (2009), el cual se deriva principalmente de la obra de Paulo Freire (1975) *Pedagogía del oprimido* y de los trabajos de Bertolt Brech (2004) y Erwin Piscator (2001), sobre el teatro épico y político respectivamente.

Janina Möbius (2016) considera que al Teatro Aplicado debe analizársele como un proceso teatral-estético, ya que tiene que ver con “procesos de ensayos y performance” con “implicaciones sociales, políticas y pedagógicas” (26) que si no son vistos como procesos teatrales perderían su esencia. Así, la autora plantea que los estudios estéticos y del performance son necesarios para comprender los procesos de transformación que promueve el Teatro Aplicado.

Al igual que Michael Balfour (2004), Möbius señala que es importante analizar el marco institucional en el que se desarrolla el Teatro Aplicado, la reinserción social en el caso de la institución penitenciaria, por ejemplo. Para la autora este marco limita y por lo tanto “es indispensable trabajar interdisciplinariamente” (26-27), desde las teorías estéticas y los métodos etnológicos. De este modo es como en el Teatro Penitenciario el enfoque de la contingencia teatral es pertinente para justificar la imposible contabilización del impacto que tiene en la población interna. Algo que en México definitivamente podría cuestionarse debido los altos índices de sobrepoblación y reincidencia.

Los proyectos abocados al teatro penitenciario se encuentran necesariamente en tensión con los imperativos institucionales de sus “clientes”. Estos clientes generalmente esperan efectos muy concretos, que deben ser especificados y

pronunciados con toda claridad. En proyectos de teatro en cárceles juveniles, se espera que estas acciones alejen a los jóvenes de futuros actos destructivos, por ejemplo, que prevengan el consumo de drogas, o que bajen los índices de violencia y reincidencia. Detectar, ilustrar, distanciar para prevenir (Möbius, 2016:27).

Por lo tanto, Möbius (2016) coincide con Balfour (2004) en que el Teatro Penitenciario, y el Teatro Aplicado en general, “se encuentra frecuentemente en una contradicción conspicua: por un lado, sostiene la posibilidad de efectos concretos a nivel pedagógico o social (avances de aprendizaje, curación, reintegración, integración, disolución de dilemas), mientras que por otro enfatiza el carácter performático y estético de los proyectos (Möbius, 2016:27).

Así como el fin declarado de la pena en México, la reinserción social, es el último que se toma en cuenta a la hora de que muchos de los trabajadores de la institución desempeñan sus labores, los internos también responden a esta necesidad estratégica. Y en el caso de las actividades que cuentan para beneficios preliberatorios por su “función readaptadora”, como las actividades culturales entre las que se encuentra el Taller de Teatro, su participación es casi siempre para acumular constancias que ayuden a los internos e internas a salir lo antes posible.

Pues como señala Mauricio Manchado (2008) “[...] la recuperación, a raíz de la utilización del tiempo no se produce en todos los internos sino en aquellos que definen la voluntad de ‘no volver más’ a la cárcel. Producto esto, no de un proceso de resocialización sino de intimidación por parte de la institución” (267). Pero el deseo de no volver a la cárcel no es la única razón por la que los internos e internas asisten a las diversas actividades que ofrece la institución penitenciaria.

Los motivos por los que internos e internas realizan actividades teatrales sin un fin de reinserción social tienen que ver con circunstancias totalmente “caneras”, por decirlo de algún modo, pues, aunque se inscriben en un marco institucional como lo es la cárcel, no responden a sus fines “legítimos”. Son producto de situaciones que sólo pueden darse dentro de un contexto de reclusión, al interior de la Configuración Cultural Canera. De este modo es como se propone un tipo de teatro en relación con las contingencias del encierro; desde su temática, la forma en que está hecho y los fines que persigue.

Teatralidades y performatividades caneras

Dadas las temáticas y la forma en la que se desarrolla el Teatro Canero también se encuentra en un nivel performativo y de teatralidad, ya que son los internos e internas quienes “actúan” desde su experiencia dentro de la cárcel y en la cárcel.

Si la acción es el principio de teatralidad, la performatividad siempre está presente en toda forma teatral, porque todo cuerpo que acciona es performer, “hacedor”. Pero no todo performance es poético, es decir, no todo performance configura una nueva forma que dota a la acción de alteridad, la desterritorializa y constituye un salto ontológico. (Dubatti, 2011: 88)

Con este enunciado Dubatti (2011) plantea la diferencia sustancial entre teatralidad y performatividad. En la teatralidad se generan otros relatos, otros mundos a través de la acción, y en la performatividad la acción del sujeto que la realiza nos interpela desde su realidad inmediata, en su aquí y su ahora. En este sentido las obras teatrales que se analizan en esta investigación se desplazan entre estas dos formas de accionar, en tanto que a través de un texto dramático se crea otro mundo en un escenario teatral y en tanto que ese texto dramático está inspirado en la realidad inmediata de quienes lo representan.

Como acción performativa los internos e internas se sitúan más allá del marco de la ficción, en una dimensión ética, ya que hacen presentes las realidades de su entorno. Los sujetos están insertos, situación que se relaciona con la idea de Ileana Diéguez (2014) cuando habla de una “teatralidad fronteriza” en el momento en que los ejecutantes asumen un riesgo al presentarse y representarse desde sus subjetividades, como ellos mismos, sin personajes de por medio que los protejan. De este modo, esos cuerpos en reclusión, con cicatrices y tatuajes, al decir cada frase de los textos que ellos mismos escribieron, o alguien más que compartió su situación, asumen su propia condición.

Por lo tanto, las obras que se analizan en un primer momento surgieron de la necesidad de un interno e interna por expresar literariamente lo que siente y piensa respecto a lo que involucra la vida en la cárcel. “Todavía soy libre de soñar”, es una frase que se encuentra en los murales que las internas del Centro de Readaptación Social Femenil “Santa Martha Acatitla” realizaron. Una frase poderosa y real, pues estando el cuerpo reprimido y vigilado, la imaginación es un lugar de esperanza y libertad. En la cárcel es increíble el poder

de la comunicación escrita para conectarse con el exterior y crear otros mundos desde el encierro.

En ese sentido, los textos que se analizan en esta investigación les pertenecen a todos los internos e internas que los enuncien, aunque sea en el marco de la convención teatral. Es así como se vuelve a lo que Diéguez (2014) llama la eticidad del acto performativo, en relación con la filosofía del acto ético de Mijail Bajtín (1997) y que aquí se retoma por lo que implica en esta investigación.

Dentro del ser estético sí se puede vivir, y se vive; pero en él viven otros, que no yo, de modo que este mundo estético no es sino la vida pasada de otras personas contemplada amorosamente, y de todo lo que me es extrínseco se relaciona con estas personas, así que dentro de esta vida me es imposible hallar sino a mi doble usurpador en vez de mí mismo; en esta vida sólo puedo desempeñar un papel, es decir, encarnar en la máscara del otro, de un muerto. Pero en la vida real permanece la responsabilidad estética del actor y del hombre íntegro por lo oportuno de la puesta en escena, ya que ésta en su totalidad representa un acto ético responsable de aquel que actúa, del actor y no del personaje representado, del héroe; el mundo estético en su totalidad no es sino un momento en el ser del acontecimiento; la razón estética, integrada mediante la conciencia responsable del participante –conciencia entendida como acto ético–, es momento de la razón práctica (Bajtín, 1997:26).

Esta idea reafirma lo que se propone cuando se asevera que en su calidad de internos/ejecutantes escénicos, sostienen una responsabilidad ética al llevar a escena la historia de sujetos que, como ellos, se encuentran recluidos. Pero en el caso de la obra *Aventurera*, las internas también pueden vivir otro mundo, un mundo que tal vez les recuerde su vida en “la calle”, y las saque por un momento de la rutina carcelaria, del azul o el beige reglamentario. Pueden usar vestidos de lentejuelas sin recibir un castigo por ser acusadas de cambio de identidad e intento de fuga.

De ahí lo que en un lugar como la cárcel implica el teatro y la teatralidad, para salir, ser libres, aunque sea en el plano de la ficción; crear otros mundos. El convivir en ese sentido es lo realmente enriquecedor de la experiencia de los internos, quienes suspenden sus actividades y voluntariamente sacrifican las últimas horas que tienen antes del candadazo (hora en que encierran a los internos e internas en sus estancias) para ser partícipes del

acontecimiento convivial que envuelve al teatro. Acontecimiento que en términos de Dubatti (2007), Diéguez (2014) recupera del siguiente modo:

Las prácticas presentan una serie de rasgos, mismos que resumimos a partir de los planteamientos de Dubatti: reunión de una o varias personas en un determinado espacio, encuentro de presencias en un tiempo dado para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alteran roles, compañía, diálogo, salida de sí al encuentro con el otro, afectar y dejarse afectar, suspensión del solipsismo y del aislamiento, proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, conexiones sensoriales, convivialidad efímera e irrepetible (Diéguez, 2014: 46).

Así, el Teatro Canero, en un primer momento puede “movilizar ideas”, que no transformar vidas, como una “práctica socioestética”, entendidos estos términos como son explicados por Eduardo Grüner (2004). Como las formas en que una comunidad hace uso de lo poético y lo estético para hacer presente algún malestar, como una estrategia de visibilización. Pues los internos e internas, a pesar de no ser actores profesionales hacen uso de sus cuerpos y su voz para expresar su situación, aunque sea a través de un texto dramático, pero escrito por un ex interno o ex interna.

En un segundo momento también permite abrir nuevos mundos por medio de la teatralidad, del uso de ropa prohibida, de los bailes y las risas durante los ensayos. Por tal motivo interesa incluir dos obras en el caso del centro femenino, *Aventurera* y *Un bastón tras las rejas*, para poder explicar lo que en condiciones de reclusión conlleva usar un vestido de lentes.

Capítulo II. La Cana

La cárcel varonil en la Ciudad de México

Actualmente existen trece Centros Penitenciarios en la Ciudad de México albergando a treinta mil internos e internas¹⁷, de los cuales once están destinados a la población varonil. Aunque la mayoría se encuentran en similares condiciones de hacinamiento, precariedad y compartiendo las mismas dinámicas administrativas, existen ciertas diferencias entre cada uno de ellos que hacen que cada centro cuente con, por decirlo de algún modo, una personalidad propia. Esencialmente en lo referente a su estructura interna, la que se desarrolla entre los internos, en cada centro, en cada dormitorio y en cada estancia (celda).

Autores como Herlinda Enríquez (2007) y Rodrigo Parrini (2007) han dado cuenta del funcionamiento de este tipo de dinámicas particulares desarrolladas entre los internos. La primera al establecer un pluralismo jurídico intracarcelario, con normas y castigos al margen de la estructura institucional. Y el segundo al reflexionar en torno a la forma en que el orden social carcelario configura el tiempo, el espacio, el poder y la masculinidad en una prisión varonil.

A diez años de su realización estos dos estudios situados en el Reclusorio Preventivo Varonil Oriente y el Reclusorio Preventivo Varonil Norte, siguen vigentes, por tal motivo este apartado se conforma en relación a estos dos textos, como antecedentes y referentes constantes. Es especialmente importante la obra de Enríquez (2007) ya que se ubica en el mismo centro que analiza este trabajo, el Reclusorio Oriente.

Este apartado tiene la intención de establecer a grandes rasgos el funcionamiento oficial del centro estudiado, para posteriormente complementar esta información con la forma en que en realidad funciona, “extra oficialmente” o caneramente. Es importante señalar el modo en que oficialmente está estipulada la dinámica del reclusorio pues es a partir de ella que los internos, la visita y las autoridades la reconfiguran y la adaptan según las necesidades de cada actor.

¹⁷ Información recabada de la página oficial de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México. <http://www.reclusorios.cdmx.gob.mx/reclusorios/estadisticas/index.html>. Revisado el 7 de julio de 2017.

Reclusorio Preventivo Varonil Oriente

El Reclusorio Preventivo Varonil Oriente, ubicado en la calle de Reforma número 100, colonia San Lorenzo Tezonco, Delegación Iztapalapa, fue inaugurado el 26 de agosto de 1976, tan sólo un mes después de que la Penitenciaría de Lecumberri cerrara sus puertas. Este centro comparte la misma estructura arquitectónica tipo peine con los otros dos Reclusorios Preventivos creados en la década de los 70s, el Norte y Sur. Su complejo penitenciario está integrado por juzgados federales y de fuero común, así como por el Centro de Ejecución de Sanciones Penales Varonil Oriente (Anexo Oriente), que desde el año 1987 hasta el 2004, cuando su población fue trasladada al nuevo Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”, funcionó como el Reclusorio Preventivo Femenil Oriente (Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, 2017).

Con una superficie total de 152, 016 metros cuadrados y originalmente pensado para albergar a una población de 1500 internos, actualmente tiene una capacidad de 5 604 internos que se encuentra rebasada por más del 200% al estar habitado por casi 13 mil personas. Estas cifras lo hacen el centro penitenciario con mayor sobrepoblación en la Ciudad de México (Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, 2017).

Áreas y Actividades

Las diversas áreas que integran al Reclusorio Oriente son: Aduana de Personas y Vehículos, Área de Gobierno, Área de Ingreso, Centro de Observación y Clasificación, dos áreas de Visita Íntima, Auditorio, Gimnasio, Área de Talleres, Área Escolar, Servicio Médico, dos Talleres de Autoconsumo (Panadería y Tortillería) y tres Talleres Empresariales. Los dormitorios son nueve y un Módulo de Máxima Seguridad que tiene una superficie de 60, 171 metros cuadrados (Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, 2017).

Las actividades que los internos pueden realizar con valor para solicitar beneficios son: Actividades Escolares, Deportivas, Culturales, Industriales y Laborales dentro de la institución. El Programa de Estudio cuenta con Alfabetización, Primaria, Secundaria, Preparatoria, Licenciatura (Licenciatura en Derecho principalmente, impartida por

profesores de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México) y Cursos Extraescolares. Realizadas en el Área Escolar (Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, 2017).

Las Actividades Deportivas están integradas por: Acondicionamiento Físico, Aerobics, Atletismo, Barras Asimétricas, Barras Paralelas, Basquetbol, Beisbol, Box, Fiscoconstructivismo, Frontón, Futbol Americano, Futbol Rápido, Futbol Soccer, Gimnasio, Lucha Libre, Ping Pong, Volibol, Tombling Pentatlón y Artes Marciales. Realizadas en el Gimnasio, el campo, los patios y las canchas (Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, 2017).

Las Actividades Culturales están conformadas por: Bailes de Salón, Danza, Dibujo, Música, Técnica Vocal, Escultura, Teatro, Literatura, Ajedrez, Dominó y Juegos Lúdicos. Realizadas principalmente en el Auditorio. Las Actividades Industriales se realizan en los talleres empresariales, están al servicio de socios particulares o gubernamentales, y tienen que ver con purificación de agua, reciclaje y carpintería (Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, 2017).

Las Actividades Laborales dentro de la institución se relacionan con las comisiones (como estafeta o cargos de más confianza y responsabilidad) dentro del Área de Gobierno y con los Talleres de Trabajo Penitenciario como: Panadería, Costura Institucional, Tortillería, Purificadora y Artesanos. Se realizan en el Área de Talleres de Autoconsumo y Talleres. (Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, 2017). Entre las comisiones también se encuentra el trabajo relacionado con el mantenimiento de las instalaciones, limpieza o reparaciones; así como la colaboración dentro de Protección Civil para brindar apoyo en situaciones de emergencias médicas.

Existe personal de la institución o gente externa que imparte algunos talleres, pero en general son los internos que cuentan con experiencia en alguna actividad quienes asumen el rol de instructores o profesores, llevando a su cargo las listas de asistencia y coordinado las dinámicas dentro de su grupo.

El Personal Institucional

Herlinda Enríquez (2007) señala que el personal del Reclusorio Oriente se divide en cuatro grupos. El primer grupo está integrado por Técnicos: “Licenciados o pasantes en Psicología, Trabajo social, Criminología, Medicina, (personal sindicalizado en su mayoría)” (Enríquez, 2007: 30). Laboran en principalmente en el Centro de Observación y Clasificación donde realizan los exámenes y las entrevistas para la ubicación de los internos en los dormitorios. El segundo grupo lo conforman Seguridad y Custodia y Técnicos Penitenciarios, Enríquez (2007) señala que estos últimos surgieron en 1999 “con el fin de neutralizar el corrupto actuar del personal de seguridad y custodia, toda vez que el primero tiene funciones de supervisión” (Enríquez, 2007: 30).

Los Técnicos Penitenciarios se encuentran como encargados de las Áreas Culturales y Deportivas y tienen la función de elaborar los “Estudios” para las solicitudes de pre liberación de los internos. Se ubican en las oficinas del Auditorio. Tanto el personal de Seguridad y Custodia, como los Técnicos Penitenciarios son personal de confianza que trabaja en jornadas de 24 por 48 horas.

El tercer grupo está conformado por el personal administrativo, personal sindicalizado que labora en el Área de Gobierno. El último grupo lo integra el personal de Estructura, “Director, subdirector (administrativo, jurídico y técnico) jefes de departamento” (Enríquez, 2007: 30). Es personal de confianza, trabaja 12 horas al día y también cubre guardias nocturnas y fines de semana. Se encuentra principalmente en el Área de Gobierno.

Además de estos cuatro grupos de trabajadores permanentes del Reclusorio Oriente existen otras figuras que están en constante relación con todos los centros y coordinan las actividades en conjunto, es el personal de la Subsecretaría General del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, encabezado por el Subsecretario del Sistema Penitenciario, el encargado de coordinar todas las actividades de todos los centros penitenciarios.

Cuando existe un evento importante en cada centro, el Subsecretario generalmente acude acompañado, entre otras figuras de la Subsecretaría, por el Jurídico de Actividades Formativas, quien es el jefe directo de todos los Técnicos Penitenciarios encargados de las Actividades Culturales y Deportivas en todos los centros. Otra figura presente en el

Reclusorio Oriente proveniente de la Subsecretaría, es la de los Comisionados. Los Comisionados de la Subsecretaría son profesores que imparten algún taller en diversos centros sin estar adscritos a ninguno en especial.

Aunque Enríquez (2007) destaca que existen excepciones, la autora identifica una serie de características negativas entre los integrantes del personal institucional, como: Desconfianza permanente hacia los internos, enajenación en la realización del trabajo, indiferencia ante los derechos de los internos, sentimiento de superioridad y pretensión por dominar sus emociones. Una situación importante que la autora señala son los motivos por los que las personas deciden trabajar en un centro penitenciario, los cuales en muchos casos no tienen nada que ver con la función declarada de la pena en México, la reinserción social.

Los motivos por los cuales la gente se contrata para desempeñar alguna función dentro de la cárcel es variada va desde aquél que es recomendado por algún familiar o amigo que labora dentro del gobierno del DF y quien al enterarse de que existe una vacante, desea cubrirla sin importar que función desempeñaría ya que lo relevante para este caso es sólo contar con un trabajo seguro; otros, y en especial aquello que aspiran a permanecer al cuerpo de Seguridad y Custodia, buscan la oportunidad de trabajar dentro de una prisión con el propósito de obtener ganancias económicas importantes a través de las acciones que estos empleados han instituido dentro del penal (Enríquez, 2007: 31).

Además de los trabajadores adscritos a la institución penitenciaria existen muchas organizaciones sociales, religiosas, grupos culturales y universitarios que trabajan voluntariamente al interior de los diversos centros. En este sentido es muy destacable la labor que la Universidad Autónoma de la Ciudad de México lleva realizando desde el 2005 al interior de los centros penitenciarios, impartiendo licenciaturas como Derecho, Ciencia Política, Administración Urbana y Creación Literaria.

Los Dormitorios

Antes de ser canalizados a algún dormitorio los internos tienen que pasar forzosamente por el Área de Ingreso y el Centro de Observación y Clasificación (C.O.C.). En el Área de Ingreso son despojados de sus pertenencias, sus ropas de civil son rasgadas para no ser confundidos por la visita y se registran sus datos personales. Ahí permanecen de entre quince a veinte

días, en donde son obligados a vestir de color beige¹⁸ llevada por sus familiares o ropa usada proporcionada por la institución en caso de que el nuevo interno no cuente con apoyo en el exterior (Enríquez, 2007: 35).

Al dictarse el auto de formal prisión los internos son trasladados a C.O.C donde permanecen casi tres meses para que se les realicen una serie de estudios (psicológicos, criminológicos y pedagógicos) y determinar en qué dormitorio deben habitar. Aunque a partir del año 2010 la estructura de los dormitorios se modificó, aún siguen vigentes algunos de los rasgos que Enríquez (2007) estableció en su obra. En el Dormitorio 1, por ejemplo, antes del 2010 se ubicaban los primodelincuentes menores de treinta años y con sentencias no mayores a los siete años. En la actualidad el Dormitorio 1 alberga a la población que está dentro del programa de desintoxicación y no cuenta con un edificio anexo¹⁹.

Cada dormitorio tiene cuatro zonas con doce celdas o estancias, lo que da un total de cuarenta y ocho celdas por dormitorio. El Dormitorio 2 también albergaba a los primodelincuentes que en el año 2003 fueron trasladados al Centro de Reinserción Social “Santa Martha Acatitla” (Enríquez, 2007:36). Actualmente el Dormitorio 2 está habitado por ex funcionarios públicos (políticos, policías y custodios), extranjeros y personas con dinero; no cuenta con anexo. En el Dormitorio 3 se encuentra la población indígena, y en las últimas dos está la población con problemas psiquiátricos.

El Anexo al Dormitorio 3 está destinado para el tipo de población que antes del 2010 habitaba el Dormitorio 1, “primodelincuentes con primaria y sin antecedentes de conductas parasociales” (Enríquez, 2007:36). En el Dormitorio 4 y en el Anexo al Dormitorio 4 se ubica la población reincidente. En el Dormitorio 5 y en el Anexo al Dormitorio 5 viven los internos con adicciones habituales a las drogas. El Dormitorio y Anexo 6 está poblado por reincidentes con adicciones habituales a las drogas y conductas parasociales. En el Dormitorio y Anexo 7 habitan los jóvenes con antecedentes en Correccionales de Menores. “Gente con marcados rasgos antisociales y / o parasociales” ((Enríquez, 2007:37).

¹⁸ El color beige es único permitido para el uso de los internos en el Reclusorio Oriente, si hacen uso de otro color o modifican su aspecto de algún modo esto se identifica como una violación al reglamento de la institución, ya que implica cambio de identidad e intento de fuga.

¹⁹ Los edificios anexos a los dormitorios funcionan de forma independiente, con una entrada y caseta de vigilancia aparte, y un tipo de población específica.

El Dormitorio 8 está habitado por trabajadores comisionados de la institución. El Anexo al Dormitorio 8 alberga a la población homosexual y transgénero en la segunda mitad de la Zona 2, a población con conductas especiales (internos sancionados) en la Zona 1, y a población con estudios superiores en el resto de las zonas. En el Dormitorio 9 viven los internos de la tercera edad e inválidos, no tiene dormitorio anexo. El Dormitorio 10 equivaldría al Módulo de Máxima Seguridad, habitado por internos de alta peligrosidad y por sancionados temporalmente por el Consejo Técnico Interdisciplinario²⁰. En esta misma área se encuentra Módulo de Protección (Panal) o Anexo al Módulo, para quienes su vida corre peligro en la población general.

Los Visitantes

Los abogados pueden visitar a sus representados todos los días sin límite de tiempo en el área de locutorios, y amigos y familiares todos los días martes, jueves, sábados y domingos en un horario de 10:00 a 17:00 horas, en la explanada central, jardines o patios; siempre y cuando estén inscritos en el kardex del interno. Pueden ingresar al centro hasta cinco visitantes por día, a menos que tengan una autorización del Consejo Técnico Interdisciplinario del Centro (Subsecretaría del Sistema Penitenciario).

Entre los requisitos para que la “visita familiar” ingrese al centro se encuentra el presentar credencial oficial vigente, expedida en un periodo no mayor a tres años para que la fotografía coincida con el aspecto actual de la persona visitante. Los menores deben ir acompañados de un adulto forzosamente, y si son mayores de 12 años deben presentar alguna credencial con fotografía. Ningún visitante puede ingresar al centro con ropa color beige, negro, azul marino y blanco (Subsecretaría del Sistema Penitenciario).

Está prohibido el ingreso a cualquier aparato electrónico, memorias USB y celulares. También están prohibidos: drogas, medicamentos, cualquier tipo de postizos (pelucas y uñas), zapatos de plataforma, botas, ropa deportiva, chamarras, sudaderas con gorros, ropa con forro o de doble vista. Todo visitante es sometido a revisión en la Aduana de Personas

²⁰ El Consejo Técnico Interdisciplinario está encabezado por el Director del Centro Penitenciario y su función es determinar las sanciones, otorgar permisos y organizar todas las cuestiones que tienen que ver con el centro. Su junta se convoca todos los días miércoles en el Área de Gobierno.

por personal de su mismo sexo, también están sujetos a revisión todos los alimentos, estando prohibida cualquier dádiva otorgada al personal de seguridad y custodia para permitir el ingreso a objetos restringidos (Subsecretaría del Sistema Penitenciario).

Entre los alimentos está permitido el ingreso a legumbres sin superar los dos kilogramos. Fruta en trozos pequeños, sin cáscara, sin rebasar el kilogramo y medio y que no fermente. Galletas, dulces y cereales en bolsas de plástico transparente para su fácil revisión. Hasta dos kilogramos de huevo. Refrescos en envases de plástico transparente y diez litros de agua como máximo. Los alimentos preparados no deben exceder los dos kilogramos, sólo se permite un máximo de tres kilogramos de tortilla y aproximadamente doce piezas de pan (Subsecretaría del Sistema Penitenciario). Entre los alimentos no autorizados se encuentran: todo tipo de carne congelada, refrescos en envases de lata o de vidrio, bebidas alcohólicas, hielo, nieve, alimentos en polvo y cualquier tipo de hierba.

La “visita íntima” es otro tipo de visita a la que los internos pueden acceder mediante previa solicitud y después de haber cumplido los requerimientos correspondientes, entre los que se encuentran el presentar un acta de matrimonio, de concubinato o de nacimiento de alguno de los hijos procreados entre la pareja que solicita la visita. También deben presentarse estudios médicos para corroborar que ninguno de los solicitantes padece alguna enfermedad de transmisión sexual, que deben de ser renovados cada año (Subsecretaría del Sistema Penitenciario).

La visita íntima se lleva a cabo en el Área de Visita Íntima, un edificio con cuartos acondicionados para que las parejas permanezcan encerrados el tiempo que dure su visita, que puede ser de entre cuatro, cinco u once horas dependiendo del turno. Existen tres turnos para la visita íntima, el matutino que va de las 09:00 a las 13:00 horas, el vespertino de las 14:00 a las 19:00 horas y el nocturno de las 20:00 a las 07:00 del día siguiente (Subsecretaría del Sistema Penitenciario).

En general, los puntos anteriormente señalados son algunos de las principales características oficiales a tomarse en cuenta para comprender la estructura y dinámica del Reclusorio Preventivo Varonil Oriente. En este sentido el siguiente apartado plantea la forma en que opera extraoficialmente el centro, a partir de lo que en esta investigación se denomina como la Configuración Cultural Canera.

El oriente

Como indica Rodrigo Parrini (2007), la estructuración de la subjetividad en la cárcel se divide en estar dentro o estar fuera. Estar de un lado o del otro opera como una estrategia de supervivencia. “Fuera y dentro son también coordenadas de integración a la institución, paralelas a las que ordenan la integración al colectivo de los internos. Se puede estar integrado intensamente a la vida de los internos pero estar fuera respecto a la institución y viceversa” (92).

La integración a la institución implica un disciplinamiento que permite acceder a beneficios y obtener la preliberación, para esto se debe estar afuera de la “cultura carcelaria”, de lo “ilegal”. “Digamos, entonces, que existen dos formas de pertenencia en una prisión. Una, que es idiosincrásica y que implica una pertenencia en una prisión. Otra, que es institucional y que supone una pertenencia formal en tanto internos” (Parrini, 2007, 92).

En este sentido, podría decirse que lo canero tiene que ver con estar fuera del orden institucional y dentro de la Configuración Cultural Canera. Pero como bien señala Parrini, “no son estados permanentes, no son tipologías de personalidad, sino estrategias” (2007: 93) Los internos e internas se mueven en uno u otro nivel según sus intereses. Aprenden términos jurídicos para poder entender sus procesos penales y conocen los elementos de la configuración cultural para “llevar una cárcel tranquila”. Eso es “saber caminar en cana”.

El saber caminar en cana, el moverse en el nivel “formal” e “informal”, requiere de una “trayectoria de integración”. Dos caminos paralelos que se encuentran y se separan dependiendo de la situación. Así, la trayectoria institucional, el cumplir una sentencia, “se pliega en su cumplimiento a otro que es subjetivo y vinculatorio, y que requiere la integración del interno recién llegado a los códigos y prácticas de la cárcel, no sólo institucionales sino relacionales y específicas de los mismos internos” (Parrini, 2007: 77).

Para Gabriel, ex interno de los reclusorios Norte y Sur, la trayectoria de la cárcel se divide en tres etapas. La primera es cuando se ingresa y se soportan toda clase de vejaciones, la segunda es cuando todo el resentimiento por los malos tratos se descarga en violencia contra los internos más nuevos, “la hago como me la hicieron”. Y la tercera es cuando se aprende a llevar una cárcel tranquila, con trabajo, escuela y talleres. “El que pasa por esas

tres etapas y las asimila bien es quien no regresa a la cárcel” (Comunicación personal 28 de octubre 2016).

En la trayectoria que señala Gabriel se desarrolla el proceso de aprendizaje de los elementos de la Configuración Cultural Canera, pero también implica un “camino personal”, en el sentido que Parrini (2007) lo explica: “No se vincula con los objetivos re-socializadores de la cárcel, sino con la propia experiencia del encierro” (96-97). El camino concluye cuando se sale de la prisión.

Por lo tanto, en la trayectoria institucional y personal que conlleva la cárcel, los motivos para moverse en un espacio o en otro siempre tienen que ver con las necesidades de cada interno. “Cada quien tiene la cárcel que quiere” es una frase muy común que usan los internos para referirse a las elecciones que se toman en prisión. Se puede ir por la buena o por la mala. Así, el realizar alguna actividad “legítima” dentro de prisión sugiere que el sujeto ha elegido “ir por la derecha”, cumplir, aunque sea estratégicamente con los fines de la institución.

Personalmente entiendo lo canero como algo completamente contingente, producto de una necesidad de autonomía y de resistencia al régimen institucional. Aunque se desarrolla en los tres sistemas normativos que propone Enríquez, el de la institución (A), el del personal de Seguridad y Custodia (B) y el de los internos (C), definitivamente se nutre con mayor fuerza del último (Enríquez, 2007:128). Esencialmente es una cuestión de ingenio y creatividad, motivada por la necesidad de solucionar las carencias y limitaciones del espacio carcelario con los recursos disponibles para supervivir.

Así, como cualquier configuración cultural, lo canero se aprende sobre la marcha, durante esta trayectoria que inicia en el Área de Ingreso. Por lo tanto implica, como señala Parrini (2007), un proceso de adaptación o “un proceso de caneación” como es nombrado por los internos. “La adaptación será para algunos un proceso de transformación. El encierro conmina y obliga a ser de determinada forma” (Parrini, 2007: 85). Esa determinada forma de ser es el “saber caminar en cana”, el dominar los códigos y domesticar el espacio mediante el *habitus*, tal como señala Angela Giglia. “El *habitus* permite el habitar y el habitar se hace mediante el *habitus* (2012: 17).

Los gestos mediante los cuales nos hacemos presentes en el espacio, con los cuales lo ordenamos, constituyen un conjunto de prácticas no reflexivas, más bien mecánicas o semi-automáticas, que propongo definir como *habitus* socio-espacial, entendiendo este concepto según la definición de Bourdieu, es decir, como “saber con el cuerpo” o saber incorporado, que se hace presente en las prácticas, pero que no es explícito. Para habitar de manera no efímera un lugar hace falta reconocer y establecer un *habitus*. Es la elaboración y la reproducción de un *habitus* lo que nos permite habitar el espacio. La noción de *habitus* nos ayuda a entender que el espacio lo ordenamos, pero también que el espacio nos ordena, es decir, nos pone en nuestro lugar, enseñándonos los gestos apropiados para estar en él, e indicándonos nuestra posición con respecto a la de los demás. El conjunto de prácticas repetitivas y automáticas con las cuales habitamos el espacio configura una dimensión de la experiencia que podemos denominar como de *construcción y reproducción* de la domesticidad. La relación reiterada con cierto espacio lo transforma en algo familiar, utilizable, provisto de sentido, en una palabra, domesticado (Giglia, 2012: 16).

Bajo esta idea, podría pensarse que en el contexto carcelario el espacio domestica a los sujetos, pero también es domesticado cuando lo canero representa un terreno de autonomía al margen del control institucional y correspondiente al orden impuesto por los internos. Así, en el ordenamiento del espacio carcelario los internos aprenden a accionar según las circunstancias, y convierten un entorno hostil y violento en algo familiar y domesticado. Por lo tanto, la Configuración Cultural Canera responde al orden familiar, el que se ha aprendido con la experiencia y que en esta investigación se puede identificar en los *campos de lo posible*, la *lógica de interacción entre los pares*, una *trama simbólica común* y los *principios de división compartidos*.

Ya que implicaría una tarea muy exhaustiva el intentar identificar todos los elementos de la Configuración Cultural Canera en cada área antes expuesta, lo que se propone hacer es una especie de recorrido acumulativo, se sigue la trayectoria de integración sugerida por Parrini (2007), o de caneación, pero al mismo tiempo se mira a través de la óptica de la configuración cultural propuesta en esta investigación a partir de la obra de Alejandro Grimson (2011). Por lo que a lo largo de este trayecto se van presentado los cuatro elementos de la configuración cultural, y se localizan en las situaciones planteadas.

Campos de lo posible

Dentro del Reclusorio Preventivo Varonil Oriente se pueden identificar los *campos de lo posible* en casi todas las estipulaciones oficiales relacionados con todos los apartados que se desarrollaron en la sección pasada, empezando por el Área de Ingreso y terminando en las estancias, es ahí cuando los acuerdos tácitos que Herlinda Enríquez (2007) estableció en códigos normativos se hacen efectivos. Pues como señala Grimson: “en cualquier espacio social hay representaciones, prácticas e instituciones posibles (aunque no sean mayoritarias); hay representaciones, prácticas e instituciones imposibles, y hay representaciones, prácticas e instituciones que llegan a ser hegemónicas” (2011:172).

Por lo tanto, estos *campos de lo posible* permiten una dinámica particular dentro de la Configuración Cultural Canera y reacciones concretas ante situaciones específicas pues están “insertas en regímenes de significación específicos” (Grimson, 2011:174). Los límites de estos campos pueden moverse con las circunstancias del tiempo para de ese modo transformar la configuración cultural.

La llegada

Siguiendo la trayectoria que sugiere Parrini (2007), la cárcel comienza en el Área de Ingreso, cuando según la expresión canera “Parió la leona”²¹, y donde son violadas sistemáticamente las estipulaciones del reglamento oficial de reclusorios. No se otorgan uniformes, ni ropa de cama, ni ningún artículo de higiene personal; los familiares deben proporcionar estos elementos y si el nuevo interno no cuenta con conocidos que lo apoyen en el exterior comienzan a adquirir deudas con los internos que venden estos objetos al interior de la institución.

Bajo la “condición de recién llegado”, establecida en el Artículo 27 del “Código del Sistema Normativo ‘C’. Código de castigos para y por los internos de un reclusorio” (Enríquez, 2007:209), es donde en términos de Goffman (1961) comienza la serie de

²¹ Definida en “El Canerousse” como una expresión que se usa cuando “llegaron presos de nuevo ingreso” (Franco, 2014: 80). “Cuyo significado refleja la connotación cruda de su origen, como lo ha explicado un ex reo de Lecumberri, el entonces estudiante del Movimiento de 1968 Alberto Ulloa Bornemann: ‘En cada una de las crujías tuvimos que hacer alto para ser testigos obligados de la entrega y recepción de uno o más desventurados a los grupos de comandos ansiosos de botín que aguardaban a las nuevas víctimas, al grito carcelario de: ‘¡Ya parió la leona!’” (González Rodríguez, 2014: 7).

“mortificaciones del yo” a las que los internos de nuevo ingreso son sometidos por su estatus de “tiernos” {jóvenes e inexpertos}, al menos si nunca en su vida habían estado en una cárcel. Así, “La Fajina”²² es lo primero a lo que se deben enfrentar los internos que no tengan la posibilidad de exentarse de ella con una suma de dinero. Por lo que una de las principales características del elemento referente a los *campos de lo posible* dentro de la Configuración Cultural Canera, es que siempre hay un precio para que lo impermisible sea permisible²³. Pues como indica Herlinda Enríquez (2007):

[...] al interno recién llegado, sólo por estar en esa condición, generalmente se le castiga obligándole a cumplir tareas de ésta índole, que en la mayor parte de los casos, la condición de degradación sólo por haber ingresado a un establecimiento penal les permite aceptar la ejecución sin mostrar un grave agravio moral (Enríquez, 2007:93).

Si el nuevo interno no pudo pagar por excusarse de la fajina, o no tiene algún conocido que le ayude, debe presentarse ante “El cabo de fajina” {interno a cargo de la dirección de las actividades de limpieza} quien repartirá las tareas, las cuales en la mayoría de las ocasiones se realizan sin implementos de limpieza, como escobas, jergas o “chicharrones”.²⁴ En entrevista, Gabriel recuerda el momento de la fajina como el primero en el que fue consciente de que las cosas serían duras durante su estancia en la cárcel y tendría que adaptarse a ello, cuando le dio el “carcelazo”.²⁵

Te tienes que aguantar porque ahí los que mandan traen a diez o a veinte gentes más atrás de ellos²⁶ y si tú te pones al brinco con la persona que manda pues se te avientan

²² Definida en el Artículo 95 del “Código del Sistema Normativo ‘B’. Código de castigo para internos de parte del personal de seguridad y custodia” como: “la actividad impuesta por el personal de Seguridad y Custodia en contubernio con los coordinadores del dormitorio. Dicha tarea es realizada por el interno recién llegado, durante 100 días y consiste en dar mantenimiento a las siguientes áreas: jardines, baños generales, zonas (pasillos), escaleras, patios, ventanas y casetas de vigilancia del dormitorio” (Enríquez, 2007:202).

²³ “[...] cualquier orden en la cárcel está lleno de excepciones. Ésta es, más bien, la regla: disponer salidas para todos los mandatos, especificidades, para todas las normas” (Parrini, 2007:122).

²⁴ El chicharrón es un trapo utilizado para trapear los pisos en cuclillas. A esta actividad se le denomina “carrito” y “patitos”.

²⁵ “El primer efecto de esta adaptación será lo que los internos llaman el *carcelazo*, descrito como el impacto del encierro sobre el preso” (Parrini, 2007:83). Pero también es cuando a pesar de estar “acostumbrado” a las dinámicas de la prisión después de algún tiempo, de repente se cae en depresión por estar encerrado, *te carceleas*. El *carcelazo* puede llegar en cualquier momento después de su primer impacto en el Área de Ingreso, siempre se está propenso a ello.

²⁶ A la gente que está atrás de los que mandan se les llama “chavos”, porque cumplen la función de ayudante o sirviente. Aunque los chavos trabajan para alguien más están una escala más arriba que los “monstruos”, quienes se encargan de las tareas más sucias y denigrantes como las que tienen que realizar los internos de nuevo ingreso. Por lo tanto todo recién llegado a la cárcel es un monstruo.

todos, entonces no puedes ponerte al brinco, tienes que acatar lo que te dicen; a menos que tengas quien te haga valer (Conversación personal, 28 de octubre 2016).

Tener quien te “haga valer” {que te brinde ayuda} o “tener paro” {tener quien te apoye}, también es una de las opciones para procurarse un ingreso lo menos violento posible, pues así como el dinero las relaciones también pueden exentarte de realizar ciertas actividades denigrantes, o “asesorarte” sobre las condiciones de la Configuración Cultural Canera. Si nunca se ha estado en la cárcel la relación con la gente del barrio de donde se proviene es de suma importancia, ya que como menciona Parrini, tener conocidos dentro del penal funciona como “otra forma de integración” (2007: 82).

“Para algunos internos la cárcel es una extensión de sus vínculos familiares o vecinales; la referencia a *conocidos* o la convivencia en las colonias de la ciudad serán los principales factores de reconocimiento entre los internos” (Parrini, 2007:82). Son ellos quienes te instruyen sobre el funcionamiento de las cosas en *la cana*, para de ese modo ahorrarte algunos golpes por parte del personal de Seguridad y Custodia²⁷, o de otros internos que buscan aprovecharse de la vulnerable condición de recién llegado. Aunque Gabriel señala que este vínculo también puede ser peligroso. “Hay que estar aguas, ahí conoces a tus verdaderos amigos, porque la gente que dice conocerte del barrio es la gente que ‘te pone’ {te perjudica}” (Comunicación personal, 28 de octubre de 2016).

En mi conversación con Gabriel, ex interno de los Reclusorios Norte y Sur, y originario del barrio de Tepito, me cuenta lo que vivió cuando gente que conocía a su familia en “la calle” {el exterior} intentó extorsionarlo²⁸ pues sabían que su madre es dueña de una tienda de abarrotes. Para poder librarse de esa situación tuvo que recurrir a sus “verdaderos amigos” (haciendo referencia a sus propias palabras), quienes para que se defendiera le proporcionaron unas navajas. Objetos que según lo estipulado en el reglamento oficial están prohibidos en el interior del reclusorio, pero que pueden conseguirse si son necesarios, por

²⁷ A los custodios de los centros varoniles de la Ciudad de México se les conoce como “monos”.

²⁸ Como señala Enríquez (2007) en el Artículo 40 del “Código del Sistema Normativo ‘C’”, la extorsión es uno de los castigos que los internos infligen a los internos recién llegados debido a su condición. “En esta modalidad se obliga al recién llegado a dar, hacer, dejar de hacer o tolerar algo obteniendo un lucro para sí o para otro, por la fuerza o intimidación. Lo que se obtiene de la extorsión puede ser dinero, drogas, servicio sexual de algún familiar o bienes materiales” (Enríquez, 2007:214).

lo que representan un ejemplo más de una práctica posible dentro de la Configuración Cultural Canera.

Lógica de interacción entre los pares

Como hace notar Grimson (2007), una configuración cultural implica heterogeneidad social, “un marco compartido por actores enfrentados o distintos” (175). Así, el elemento que tiene que ver con la *lógica de interacción entre los pares* da cuenta de la interrelación entre los distintos actores. Las categorías de diferenciación que existen en cada configuración cultural son “localmente significadas y, por lo tanto, habitadas por personas diferentes en cada espacio” (Grimson, 2007:175).

En este sentido, en una Configuración Cultural Canera hay formas de identificación determinadas por el lugar donde se habita, el centro penitenciario, el dormitorio y la estancia. Aunque en un primer momento la institución haga esta clasificación, las dinámicas propias de la cárcel hacen posible un tipo de clasificación no oficial, pero efectiva dentro de los márgenes de la Configuración Cultural Canera.

La clasificación

Después de ingreso el destino es el dormitorio de C.O.C. (Centro de Observación y Clasificación) donde se realizan los exámenes de personalidad para clasificar a los internos y determinar su ubicación en la población general. Pero a su vez C.O.C. está dividido en zonas: 1,2 y 5 es para primoprocados y primodelincuentes, 3 y 4 es para reincidentes, 6 y 7 es para profesionistas y la zona 8 es para los internos que solicitan protección (Entíquez, 2007: 2007). Durante los aproximadamente tres meses que se permanece en este espacio las fajas continúan y se puede recibir visita en su patio durante los días estipulados.

Aunque se hagan todos los exámenes criminológicos, psicológicos y sociales, siempre existe la alternativa de alterar la clasificación o posponer el paso a población con una suma de dinero, cuyo cobro está a cargo de los Técnicos Penitenciarios y la cuota depende de las características del interno que lo solicita (Enríquez, 2007:116). “Me habían dicho que en población te pegaban y no sé qué, así que pagué para que me dejaran en protección ocho meses” (Jesús. Comunicación personal, 14 de enero de 2017). El lugar asignado será una de

las primeras particularidades que determinará al interno recién llegado, pues cada dormitorio y cada zona dan cuenta de un tipo de persona, según las lógicas de división establecidas por la institución y apropiadas por los internos.

Es una topografía de la institución, pero también es un mapa de referencia para los mismos internos. Cada dormitorio tendrá su particularidad: algunos serán más habitables que otros; en unos se querrá estar, y otros será mejor evitarlos. Distribución de peligros, de historias, de amenazas de virtudes. Orden social que se pliega a la clasificación institucional: acá los de mejor origen, los más educados; allá los más pobres o los más peligrosos. Indígenas y mestizos, heterosexuales y homosexuales, jóvenes y viejos. La vida de los mismos internos se traza en estos espacios, se pasa de uno a otro, se sale y se regresa. En unos se estuvo mejor, en otros se está mal (Parrini, 2007:86).

Por lo tanto, hay formas específicas en las que los internos se refieren a quien habita cada dormitorio dentro de la “topografía canera”. En este “jardín de las especies” (Parrini, 2007:86) están los que quieren dejar el “vicio” {la droga} en el Dormitorio 1, “piedrosos” {adictos al crack} en su mayoría.²⁹ En el Dormitorio 2 están los “padrinos” y “panqués”, sujetos con dinero y poder, las estancias de este dormitorio cuentan con muchas comodidades y en muchas ocasiones ni el personal de Seguridad y Custodia puede ingresar; su costo oscila entre los treinta y treintaicinco mil pesos, y sólo puede habitar en una misma estancia un máximo de tres personas. En el Dormitorio 3 está, entre otras zonas “El fuerte apache”, como es nombrada caneramente la zona destinada a la población indígena. El Dormitorio 4 está habitado por “carne canera”, reincidentes y multireincidentes. También conocidos como “erizos”.³⁰

En el Anexo al Dormitorio 5 están los “viciosos” {que consume drogas} o “patrañosos”³¹. El Dormitorio 6 también está poblado por reincidentes pero que “generan” {trabajan}, tanto en este dormitorio como en el 4 los internos recurren únicamente a la comida proporcionada por la institución, “el rancho”, como se le conoce caneramente. En el

²⁹ Cabe señalar que muchas veces los internos solicitan entrar al Programa de Desintoxicación cuando tienen problemas en Población, ya sea que tengan alguna deuda relacionada con la droga y por lo mismo su vida corre peligro. Ya que durante el tiempo que dura el programa, tres meses, los internos no pueden salir del dormitorio.

³⁰ “Persona de carácter áspero e intratable; que no tiene recursos económicos” (Franco, 2014:53).

³¹ “Interno drogadicto que causa problemas por robar a base de engaños o que suele pedir prestado para no pagar” (Enríquez, 2007:78).

Dormitorio 7 viven los “corregendos”³², jóvenes ingobernables que gustan de las vivencias extremas y que en muchos casos debido a lo extenso de sus condenas son los más propensos para funcionar como “chequeras”³³. En el Dormitorio 8 se encuentra la llamada “Zona roja”, el área en donde vive la población transgénero y homosexual, quienes en muchas ocasiones se dedican a la prostitución dentro del centro penitenciario, por lo que es frecuentado constantemente por internos de otros dormitorios que solicitan esta clase de servicios.

El Dormitorio 9 es el caneramente llamado “Parque Jurásico”, donde habitan los “tíos” {persona de la tercera edad}. En el Dormitorio 10, o Módulo de Máxima Seguridad tiene un área de castigo temporal, pero también tiene una población permanente conformada por sujetos “con características de liderazgo negativo” (Enríquez, 2007: 37). Las cabezas de las mafias de la droga y líderes de células criminales que se dedican a la extorción telefónica se encuentran en este dormitorio.

Como se ha señalado, dentro de la Configuración Cultural Canera existe una heterogeneidad de sujetos que se interrelacionan en un mismo espacio y que son identificables gracias a su ubicación topográfica, determinada por factores que limitarán o permitirán su accionar dentro del reclusorio, pues como señala Enríquez (2007) “En la prisión como en el exterior, en cada uno de los grupos que se forman, el orden de esos dominios de significatividades tiene su historia particular, son de conocimiento general aprobado y con frecuencia hasta institucionalizado” (81).

Principios de división compartidos

Se ha cambiado el orden en que Alejandro Grimson (2011) ubica los elementos de la configuración cultural por considerar que el elemento correspondiente a los *principios de división compartidos* está más en relación con la llegada de los internos de nuevo ingreso a la estancia asignada si seguimos con la trayectoria estudiada por Parrini (2007). En todo caso,

³² “Que ha estado interno en la Correccional para Menores Infractores” (Franco, 2014:44). Provenientes del llamado “Tribilín” (Consejo Tutelar para Menores).

³³ “Interno que presta sus servicios para atribuirse la culpa de un crimen que no cometió a cambio de dinero” (Enríquez, 2007:78). Por lo general quienes solicitan estos servicios son los internos que manejan la venta de droga dentro de la cárcel.

Grimson (2011) no establece un orden consecutivo para las categorías, así que no existe ningún inconveniente en que se cambie la ubicación de este elemento para relacionarlo con la propuesta de Configuración Cultural Canera. Habiendo aclarado esto, Grimson (2011) señala que para poder hablar de una configuración cultural es necesario que haya algo *compartido* (177).

Sin duda hay interpretaciones distintas y opuestas sobre las mismas enunciaciones, pero los *principios de división* del mundo en términos de campo/ciudad, blancos/negros, capital/interior, ricos/pobres, ciudadanos/extranjeros u otros implican, necesariamente, la sedimentación de ciertos principios de (di) visión compartidos, una lógica sedimentada de la heterogeneidad que habilita e inhabilita posiciones de sujetos y lugares de enunciación (Grimson, 2011:176)

En este sentido, dentro de la heterogeneidad de la Configuración Cultural Canera hay actores bien identificados por toda la población penitenciaria, quienes cumplen diversas funciones según el lugar en donde se encuentran. Al respecto, Herlinda Enríquez (2007), teniendo como referencia al sociólogo Alfred Schutz, señala que al interior del Reclusorio Oriente existe una “tipificación” de los sujetos, autoasumida al cumplir el rol estipulado (77).

La tipificación en el mundo de la vida cotidiana intracarcelaria se hace evidente en todo momento. Los miembros del personal, los visitantes y el propio grupo de internos prevén que cada uno de éstos, dependiendo del rol social que jueguen, va a actuar de manera típica de acuerdo a ese rol. A su vez dicho interno, al asumirse en su rol, se tipifica a sí mismo (Enríquez, 2007:77).

Los *principios de división compartidos*, o la tipificación se hacen más evidentes cuando el interno recién llegado por fin se instala en la celda asignada, ya que “es el momento definitivo de integración a la institución y al colectivo de los internos” (Parrini 2007: 87). En ese momento es cuando el interno recién llegado se percata de cuáles son los roles existentes, cuáles son las funciones que debe desempeñar en ese nuevo ambiente y de qué forma tiene que comportarse para poder sobrevivir.

El cantón

Tras los tres meses de estancia en C.O.C., el interno recién llegado es asignado a un dormitorio y una estancia según el resultado de sus exámenes. En el dormitorio, en la zona y

en la estancia asignada, es el lugar donde tendrá que permanecer forzosamente, por lo menos durante la hora del “candadazo” {hora en que se abren y cierran las rejas de las estancias} nocturno. “La celda es la unidad básica de pertenencia y de supervivencia dentro de la cárcel” (Parrini, 2007: 102).

El “cantón”³⁴ (la celda/la estancia/la casa), es como señala Gabriel, “el lugar donde se da lo canero”. (Comunicación personal, 28 de octubre 2016). Es el lugar más canero de la cana, donde el “Sistema Normativo ‘C’” (de internos y para internos), propuesto por Herlinda Enríquez (2007) opera en su totalidad, es donde se duerme bajo llave y tras las rejas, es la cárcel. Pero como su nombre lo enuncia también es el hogar, y quien manda en el hogar es “la señora de la casa”, “la mamá” {el interno más antiguo de la celda o el que tiene más poder}.

La mamá es la que tiene más tiempo y a veces también la que tiene más poder. Ha habido veces que la mamá es un tipo X pero que tiene mucho tiempo en la cárcel, pero luego yo muy malo, y luego luego le pregunto a los chavos: “¿quién es la mamá?”, “no pues fulano de tal”, “a ver bájate”, “¿qué onda qué paso?”, “¿Sabes qué?, que eras la mamá, ahora la mamá soy yo”. Y si le pego a la mamá, y de paso le pego a alguno de los chamacos, porque los chamacos no van a dejar que alguno le pegue a la mamá. Pero si cae el chamaco y cae la mamá automáticamente es el que tiene más poder, tanto como en golpes, como en dinero. Porque a veces llega el de dinero y llega con el custodio y le dicen a la mamá: “¿sabes qué?, él va a ser la mamá del cantón a partir de ahorita, tú eres el segundo”. Entonces ya pasa a ser la mamá otra persona, que va llegando sí, pero que tiene mucho dinero, y ni hablar, hay que obedecer (Gabriel, comunicación personal, 28 de octubre 2016).

Dentro del cantón, la mamá es quién da las órdenes y distribuye las labores de limpieza de la estancia, y lo primero que tiene que hacer un interno recién llegado es entrevistarse con ella. Cada estancia tiene sus dinámicas de “iniciación” o de “bienvenida”, y en ella participan todos los habitantes³⁵, regularmente implica un ritual violento que hace oficial la condición de “monstruo”³⁶ del recién llegado. En la sección “Consecuencias para el recién llegado” del “Código del Sistema Normativo ‘C’. Código de Castigos para y por los Internos de un

³⁴ “Derivado de la palabra casa; celda donde se pernocta” (Franco, 2014:33).

³⁵ Regularmente viven entre veinte y treinta internos en estancias pensadas para albergar a un máximo de siete personas.

³⁶ “Interno encargado de realizar labores sucias, extenuantes o desagradables; sirviente” (Enríquez, 2007: 78).

Reclusorio” propuesto por Herlinda Enríquez (2007), la autora identifica los castigos que pueden imponerse al recién llegado, entre los que se encuentran:

- I. Etiquetarlo con el mote de *Tierno y/o Mostro*.
 - II. Interrogatorio.
 - III. Trabajo en Beneficio de los miembros de la estancia.
 - IV. Golpiza.
 - V. Comprar el agua para consumo cotidiano (“de garrafón”) de todos los miembros de la misma.
 - VI. Dar dinero a “La Mamá”, independientemente del dinero que se haya entregado al personal de seguridad y custodia.
 - VII. Suministrar droga a “La Mamá”.
 - VIII. Dormir parado.
 - IX. Complacer a los miembros de la estancia ante peticiones humillantes a manera de bromas “pesadas”.
 - X. Extorción.
 - XI. Masturbar a los compañeros.
 - XII. Violación
- (Enríquez, 2007:2010).

Como se ha se ha señalado, todo depende de las dinámicas particulares de cada estancia, en algunos casos nada de estas situaciones ocurre cuando un interno llega. “Un día uno de la estancia le quería pegar a uno recién llegado y no lo dejamos. Le preguntamos: ‘¿por qué quieres hacerlo si a ti nunca se te pegó, ni se te hizo nada?’” (Jesús, comunicación personal, 14 enero 2017). Pero cuando dentro de las prácticas de una estancia se establece un ritual de bienvenida violento.

La violencia se ejerce de forma colectiva: es toda la estancia la que golpea al recién llegado, y se estructura casi como un ritual en el que se debe participar aunque no se quiera. Es una forma también primaria de intercambio: se da lo que se ha recibido, en una consecuencia histórica de recepciones y violencias, y se dona al colectivo una disposición a respetar sus reglas y procedimientos (Parrini, 2007: 88).

Cuando dentro de las reglas y disposiciones establecidas en la estancia se estipula que el recién llegado en su condición de *monstruo* tiene que realizar tareas sucias o extenuantes, existe un orden en la serie de actividades que se deben de realizar y el lugar que le corresponde dentro de la estancia, siempre determinadas por la temporalidad. “La antigüedad de un interno determina la cantidad de espacio del que dispone y el poder que tiene sobre las áreas comunes de una celda” (Parrini, 2007:101).

Gabriel me cuenta que en su experiencia de ingreso tuvo que pasar por una serie de etapas como *monstruo*. La primera correspondiente a acarrear agua desde una de las tres llaves del kilómetro para que se realicen las labores de limpieza de la estancia. “Es como dicen: ‘te tienes que ribetear {envalentonar}’. Es pelear para que lleves agua a tu cantón, y ay de ti donde no haya agua, porque entonces sí se armó³⁷” (Comunicación personal, 28 de octubre 2016). Cuando llega otro interno nuevo entonces se pasa a la segunda etapa que es limpiar la estancia. La tercera y última etapa consiste en lavar los trastes de todos los que comen en la estancia³⁸.

En este sentido cada etapa corresponde a un ascenso en el orden de la estancia que no sólo está relacionado con la distribución las labores domésticas, también con la distribución del espacio para dormir, es un sitio que se gana con el tiempo, con conexiones o con dinero. Porque este proceso de degradación, de *monstruosidad*, siempre se puede evitar si se tienen las posibilidades, pero por lo general el “ascender desde los suelos, de lo inferior a lo superior” (Parrini, 2007:99) implica tiempo. Hay que “formarle”.³⁹

Empiezas acarreando el agua, llega un nuevo, y a veces te llega el nuevo al otro día y ya la hiciste, pero a veces te avientas, siete, ocho meses en lo mismo. No llega nadie a tu cantón y tienes que seguir acarreando el agua durante esos ocho meses. Y tienes que seguir durmiendo en el piso, o colgado de hamacas (Gabriel, comunicación personal, 28 de octubre 2016).

Si no se tiene dinero, ni influencias, se empieza desde abajo, desde el suelo, y conforme va pasando el tiempo se va subiendo, en todos los sentidos. Se aprenden y se dominan las reglas de la cárcel, los elementos de la Configuración Cultural Canera, y se consigue poder. Eso sólo se logra formándole. De dormir en el suelo, junto a la reja de la estancia, expuesto al

³⁷ Las mamás más violentas castigan a sus monstruos con un palo de madera, en el Reclusorio Norte se le llama “maitor” y en el Oriente “bam bam” {haciendo referencia al mazo del personaje de la serie animada de *Los Picapiedras* que lleva el mismo nombre}.

³⁸ La limpieza es sumamente importante dentro de la estancia para que los internos puedan vivir en condiciones no tan deplorables, pues debido a la suciedad que puede producir el hacinamiento son comunes las plagas de ratas, cucarachas y “laicos” {piojos}.

³⁹ “Hacer fajina; sufrir en la cárcel” (Franco, 2014:57).

frio y a la suciedad, se va avanzando hasta que se consigue un camarote⁴⁰ y se convierte en mamá, el tope de la pirámide del cantón.

Arriba o a bajo

Este orden se asocia al del tiempo, en tanto *arriba* se vinculará con antigüedad y *abajo* con novedad; es un punto para comprender alguna de las relaciones de poder entre los internos. La estructura es piramidal en su condición simbólica, pero no en su dinámica. Piramidal en tanto la parte superior *-arriba-* no sólo corresponde a un lugar físico *-lo es también-*, sino a un espacio de acción y de vinculación que otorga privilegios y prerrogativas. *Arriba* será una posición de poder una ubicación física, pues la ocupación de los lugares para dormir será la experiencia que ordene estos espacios: los camarotes *-arriba-* o el suelo *-abajo-*. *Arriba* constituirá también una prerrogativa, la posibilidad de dar órdenes, de evitar algunas rutinas. Es coincidente en alguna de sus formulaciones con la simbolización de las clases sociales: los ricos están *arriba*, los pobres *abajo*; específicamente en tanto quienes tienen dinero o quienes acumulan cierto capital cultural están *arriba*; a más pobre y menos educado, más *abajo*.

Abajo será el espacio del suelo, donde se duerme al llegar, salvo que se disponga de dinero. *Abajo* en la vida carcelaria, porque se tiene una capacidad de decisión limitada y se deben obedecer las órdenes de otros. *Abajo* ante la institución y los presos, porque no se tiene experiencia en los códigos de la prisión o no se aprende de ella (Parrini, 2007:90).

En esta división dicotómica establecida por el tiempo y el poder, la mamá y el monstruo se encuentran uno sobre otro, y cada uno es su contraparte y su complemento. Uno no puede existir sin el otro.⁴¹ Pero, así como el ser mamá no depende únicamente de ser el que lleva más tiempo en la estancia, los monstruos no sólo son los recién llegados que deben hacer las labores sucias y afanosas por su novedad. “El monstruo es el que no tiene visita y no sabe hacer nada más que servir” (Gabriel, comunicación personal, 4 de noviembre 2016). Por lo tanto, cuando un recién llegado tiene la posibilidad para pagarle al “monstruo permanente”,

⁴⁰ “Cada uno de los compartimientos de dimensiones reducidas que hay en las cárceles donde duermen los presos” (Franco, 2014:32). “Conforme se acumulen meses y años, y algunos de los habitantes de la celda salgan en libertad, es más probable que se alcance un camarote. Un camarote no es sólo un lugar que ofrece, en términos relativos, mayor comodidad para dormir; es ante todo un lugar en determinadas relaciones. Es signo de antigüedad y de cierto poder. Es casi el único territorio *privado* que se puede tener en este orden de los espacios” (Parrini, 2007:101).

⁴¹ Luis Enrique Peñuelas (2016) ha estudiado la relación entre mamá y monstruo a partir de las figuras de *Soberano* y *Homo sacer* propuestas por Giorgio Agamben.

este se encarga de acarrear agua y lavar los trastes a cambio de una moneda, ese es su trabajo y de esa manera sobrevive⁴².

En la experiencia de Gabriel, durante su periodo de recién llegado, de “tierno”, o de “monstruo”, en el transcurso de las tres etapas en que consistió su “iniciación” {acarrear agua, limpiar la estancia y lavar los trastes} no podía hacer otra cosa más que eso.

Cuando llegas no puedes ir a la escuela, no puedes ir al trabajo, si tienes visita tiene que subir por ti el estafeta y le dan el pase de visita a la mamá, y te bajan los dos chamacos del cantón a tu visita, y ellos te bajan y te suben porque no te puedes ir a ningún lado. Y eso sí, uno de los chamacos es tu mejor amigo, aunque no lo sea, porque es el que llega y come en tu mesa, está contigo y convive con tu familia, para que tú no le digas nada a tu familia de cómo te está yendo, porque si te *ponchas*⁴³ ya sabes cómo te va ir arriba. Y no hay bronca: “te puedes ponchar, y te puedes ponchar delante de mí”, te dicen, pero a final de cuentas tu familia se va y tú te quedas solito con nosotros en la estancia. “Así es que piénsalo” (Gabriel, comunicación personal, 28 de octubre de 2016).⁴⁴

Por lo tanto, se debe procurar estar en buenos términos con la gente del cantón porque si no se es marginado y excluido. “Buena parte del bienestar o el malestar que se pueda conseguir en la cárcel dependerá de las relaciones que se establezcan con las personas que viven en la misma celda” (Parrini, 2007:102). Cuando la etapa de monstruo concluye, ya que han llegado internos más nuevos, cuando “la cárcel dentro de la cárcel” (Parrini, 2007:115), el encierro dentro del encierro concluye, es cuando se puede conocer el “pueblo”⁴⁵, donde se encuentra el kilómetro, los talleres, la escuela, el patio, el auditorio o el gimnasio.

⁴² En muchas ocasiones el monstruo también es adicto a las drogas, a la “piedra” {cocaína petrificada} principalmente, y cumple sus labores de sirviente sólo para costearse su dosis diaria.

⁴³ De *poncharse*: “Denunciar un suceso; decir toda la verdad” (Franco, 2014:85).

⁴⁴ Al respecto se puede recurrir a James Scott cuando en su obra *Los dominados y arte de la resistencia* (1990) hace referencia a las relaciones de dominación entre los subordinados, que en el caso que se estudia en este trabajo se trata de las personas que viven privadas de su libertad en una cárcel. “Este tipo de relaciones entre los subordinados no necesariamente se atiende a procedimientos democráticos. De ninguna manera. Muchas veces los subordinados de las cárceles, que están sujetos a la dominación común de la institución y de sus agentes, producen una tiranía brutal y explotadora como la que pueden ejercer los guardias. En esta dominación dentro de la dominación, tal vez el preso subordinado debe medir sus palabras y su comportamiento más cuidadosamente ante los presos dominantes que ante las autoridades de la prisión (52).

⁴⁵ “Área de mínima seguridad dentro de la prisión” (Franco, 2014:85).

Trama simbólica común

Como señala Grimson (2011) aunque existan categorías de identificación que se oponen dentro de una misma configuración, forzosamente debe haber por lo menos un mínimo de comprensión. “Evidentemente cada grupo y cada actor dicen cosas muy diferentes, pero lo que enuncian es inteligible para todos los actores” (176). De este modo es que dentro de cada configuración los “lenguajes verbales, sonoros y visuales en los cuales quienes se disputan pueden a la vez entenderse y enfrentarse” (176), es lo que implica una *trama simbólica común*.

En la Configuración Cultural Canera la “tatacha canera” {el caló de la cárcel} es esencial para comprender lo canero. Pues como hace notar Rodrigo Parrini (2007) “el lenguaje en la cárcel es una de las principales categorías de supervivencia junto con el silencio” (71). Y como menciona el mismo autor, quien maneja el argot carcelario es el que está *dentro*, el que pertenece a la cárcel, el que es canero. En este sentido, Alejandro Montes (2014) apunta que el habla canera es “una forma identitaria e instrumental. Identitaria porque reconoce algo con alguien o alguien con otros. Instrumental porque hay una utilidad práctica que va más allá de la sola comunicación y se fija en el terreno de la prohibición” (11-12).

A lo largo de este texto ya se han mencionado varios ejemplos de algunas de las palabras que se usan para referirse a situaciones, objetos y personas comunes dentro de las cárceles de la Ciudad de México. Esa “sintaxis del encierro” (Parrini, 2007:71) “refleja la cotidianidad de quienes están anegados al sistema penitenciario” (Montes, 2014:13). De ese *dentro* de los mismos internos que “es intensivo y carismático” (Parrini, 2007:93).

El habla carcelaria delimita un dominio obligatorio, contra-normativo y al mismo tiempo lúdico para quienes la practican. Expresa la posibilidad de un punto de fuga o una maniobra secreta para sacar provecho, donde el ingenio del sobre-entendido, la alusión, la metáfora perversa, la ecuación verbal en que la parte expresa el todo, o el desplazamiento denotativo o fonético son tan fuertes como el gusto por el albur de contenido sexual (González Rodríguez, 2014:7).

Como forma de resistencia, terreno de autonomía, estrategia contingente y expresión marginal, lo canero siempre es un modo de ser y de hacer, y es a través del lenguaje, de la tatacha canera, que se enuncian estos modos. “Es como si detrás del español se plegara otro

idioma; lenguaje que se crea en los espacios saturados de gente como las cárceles, en los pasillos, durante el intercambio de mercaderías, en las señas que no son comprensibles para un lego” (Parrini, 2007:71).

El pueblo

Después de la llegada al catón, de concluir con la fase de monstruo y por lo tanto terminar con la condición de recién llegado, o de tierno, la cual en sí consistió en una especie de “metacárcel”, “una pequeña cárcel dentro de la cárcel” (Parrini, 2007:115), se puede acceder a un margen de “libertad”, en los parámetros de la prisión. Pues como apunta Rodrigo Parrini (2007):

[...] las celdas son el punto culminante del *dentro* -física, cotidiana y culturalmente- y son el espacio de reproducción cotidiana y de convivencia permanente. Se establece un primer *fuera*: más allá de la celda; luego, otro que distingue los dormitorios, el *kilómetro*; las instalaciones donde se realizan ciertas actividades programadas, como la escuela o los talleres. Más *afuera* están las instituciones de gobierno, donde se cumple con algunos trámites y se gestionan beneficios: las oficinas de los técnicos, el refectorio para las citas con los abogados. Más afuera, la libertad y el mundo (91).

El pueblo se encuentra en ese primer *fuera* dentro de la cárcel. El hecho de que al nivel más íntimo de la prisión se le llame cantón {casa}⁴⁶ y al exterior de esa casa se le llame pueblo, acentúa la dimensión social de la estructura carcelaria y hace pertinente el proponerla como una configuración cultural. En ese primer fuera se hacen más presente la *lógica de interacción entre los pares* y los *principios de división compartidos*, pues es donde los internos de todos los dormitorios pueden convivir entre ellos y con las diversas personas que se encuentran en el centro penitenciario: trabajadores, abogados, miembros de organizaciones sociales y visitantes. Es ahí donde lo profundamente canero (lo que pasa en las estancias) se mezcla con la lógica institucional (estudiar, trabajar o hacer deporte).

Fuera y dentro son también coordenadas de integración a la institución, paralelas a las que ordenan la integración al colectivo de los internos. Se puede estar integrado intensamente a la vida de los internos pero estar *fuera* respecto a la institución y viceversa. No obstante esta misma integración será un eje de disciplinamiento, pues los procedimientos para acceder a una reducción de condena exigen que los

⁴⁶ “Hogar en tanto espacio de convivencia cotidiana; familia en tanto organización de las relaciones. Una ‘madre’ y sus subordinados. Una familia y sus monstruos” (Parrini, 2007:105).

individuos estén integrados en forma consistente a la institución y se distingan de la población de internos (Parrini, 2007:92).

Es en este sentido, y tal como apunta Parrini (2007), es que la interacción con los demás actores que se encuentran en la cárcel resulta siempre estratégica.

Se pertenece a la institución de forma estratégica, pues para ciertos fines conviene y es lo indicado (para reducir la condena, por ejemplo), pero no se pertenece para otros (por ejemplo, mediante la realización de conductas delictivas prohibidas por la institución, como el tráfico y la venta de drogas). Un individuo, en determinadas circunstancias y para ciertos fines, utilizará una u otra indistintamente (93).

Los internos no se expresan de la misma manera con la mamá que con el monstruo, así como tampoco se comportan igual cuando están en su estancia que cuando están con su visita o con algún “Licenciado” (aunque no tengan el grado a casi cualquier trabajador de la institución se le nombra de esa manera). Cada interno aprende a comportarse según los fines que busquen obtener y la relación que tengan con los demás actores que integran la Configuración Cultural Canera. “No queda opción si el objetivo es la supervivencia” (Parrini, 2007:93).

Te tienes que adaptar y poner la de chacal⁴⁷ porque si no te comen, tienes que poner la de malo, la de yo también me rifo en el barrio, pero a lo mejor lo haces en el momento en que estás en la celda, con los de la celda, porque los de la celda son los encajosos. Pero tú puedes llegar y sentarte con un Técnico, sentarte con el Director del penal y hablar lo más normal que nada (Gabriel, comunicación personal, 28 de octubre de 2016).

Es llegando al pueblo cuando los internos eligen cuál es el “camino” que desean tomar, si es “por la derecha” (trabajando y estudiando) o no (drogándose y delinquiriendo). Pero, así como existen diversas etapas para superar la condición de recién llegado, antes de elegir tomar el buen camino hay siempre una etapa de resentimiento ante la experiencia de haber sido denigrado y maltratado cuando se ingresó. Se siente una gran necesidad de desquitarse, la cual se satisface haciéndoles a los nuevos lo mismo que se sufrió durante el estado de tierno ya superado.

⁴⁷ “Persona de malos sentimientos; insensible” (Franco, 2014:36)

Y esa es una de las cosas más complicadas de la cárcel, el pensamiento que te llega cuando dices: “¡Ahh chinga!, yo cuando llegué me pusieron en mi madre, yo ya le formé, pues sabes qué te toca a ti” (Gabriel, comunicación personal, 28 de octubre de 2016).

Si después de haber satisfecho la necesidad de revancha se elige tomar el buen camino, entonces se elige realizar alguna de las actividades resocializadoras que la institución ofrece, por lo menos para romper con la monotonía de la cárcel y acumular constancias para agilizar la salida. “Lo sabes, al menos yo lo sabía y me dediqué al lado bueno, a trabajar, a estudiar, a hacer cosas para que el tiempo corriera y yo buscara mi salida lo más pronto posible (Gabriel, comunicación personal, 28 de octubre 2016).

Pero la gente que decide seguir con el camino criminal tiene muchas más opciones y mejor remuneradas. En ese sentido, el camino que se elija tomar también determinará “la clase social” a la que se pertenecerá dentro de la prisión. Porque como me indica Gabriel:

El que tiene hasta con el custodio está aquí (señalando su hombro) y el que no tiene pues es la basura de la sociedad, de esa sociedad que ya es una basura, por llamarla de alguna manera. Estás en lo bajo de la sociedad, porque así nos consideran, y aún adentro eres más abajo que muchos. Como es la vida en realidad, porque la vida también es así, aquí afuera también es así (Comunicación personal, 28 de octubre 2016).

En el exterior, en la sociedad en la que vivimos los que somos libres, la concepción general que se puede tener de las personas privadas de su libertad involucra una masa homogénea compuesta por “criminales” y “delincuentes”. Pero como indica Gabriel, entre esa “paria” hay niveles, como se ha señalado con el caso de los monstruos, se puede ser un marginado dentro de los marginados, y existen cárceles más pequeñas dentro de la cárcel.

De este modo, y como ya se ha explicado, es que dentro de la Configuración Cultural Canera la *lógica de interacción entre los pares* se determina esencialmente por las condiciones económicas, pues hay un dormitorio donde viven los que tienen más “luz” {dinero}. Aunque por lo regular la gente que vive en el Dormitorio 2, el de los “padrinos” o “panqués”, recibe sus ingresos económicos del exterior (ya sea de su familia o porque desde

el interior siguen controlando sus negocios ilegales), también es posible “generar” {ganar dinero} dentro de la prisión. Y como afirma Herlinda Enríquez (2007):

[...] el poder económico, en lo general, determina la ocupación. Quienes lo poseen en grado importante, se encargan de actividades prominentes a través de las cuales puedan controlar a otros reclusos y salvar todos los obstáculos y castigos que les pudiera imponer el personal, en especial el de Seguridad y Custodia (96).

Enríquez (2007) identifica cinco niveles socioeconómicos al interior de la “sociedad intracarcelaria”, relacionados directamente con el trabajo que realizan los internos en la prisión.

1er Nivel

- Distribuidor de droga (narcotraficantes) con anuencia extraoficial.
- Encargados y/o dueños de algún negocio establecido (restaurantes, cabañas, videoclub, etc.) con licencia oficial o extraoficial.
- Encargados y/o dueños de talleres (principalmente artesanales).
- Coordinadores de dormitorio (asignados por y al servicio del personal de seguridad y custodia).
- Internos identificados como “padrinos” porque cuentan con una familia que posee una posición económica desahogada o nexos externos en estas condiciones, que se encargan de su sostenimiento (políticos, empresarios, líderes, etc.).

2° Nivel

- Asesores internos (aquellos que ofrecen sus servicios como profesores en el centro escolar).
- Encargados del funcionamiento del gimnasio y del auditorio.
- Responsables auxiliares directos de los encargados o dueños de los talleres que dependen de la Institución (panadería, cocinas, comedor de funcionarios, tortillería), internos que se encuentran comisionados para organizar las labores y la producción, algunos con pago oficial, pero la mayoría sin él, si bien su trabajo les es contabilizado para la reducción de su sentencia).
- Auxiliares técnicos y administrativos en áreas de gobierno (dirección, subdirección jurídica, subdirección técnica, COC, Centro escolar, departamento de servicios generales, hospital, área de visita íntima).

3er Nivel

- Trabajadores de los talleres que dependen de la institución con comisión (panadería, cocineros, tortilleros).

- “Estafetas” comisionados oficialmente en las diferentes áreas de gobierno (interno encargado de dar aviso a otros internos cuando se les requiere en algún lugar dentro del reclusorio).
- Artesanos que manejan materia prima propia pero que no trabajan dentro de algún taller y lo hacen dentro de su estancia (internos con comisión que les es contabilizada para la reducción de sentencia).
- “Candaderos” o “llaveros” y sus “cabos”; todos al servicio del personal de seguridad y custodia.
- “Gatilleros” (internos que acompañan y se encuentran al servicio de un “padrino”). Vendedores ambulantes o ubicados en su estancia con mercancía propia (dulces, cigarrillos, frituras, botanas, artesanías, pulseras, etc.)
- “Fajineros” en área de gobierno (internos comisionados para hacer la limpieza de áreas comunes y *mandados*; que no reciben pago pero que su trabajo es contabilizado para la reducción de su sentencia).
- Trabajadores del gimnasio y auditorio que reciben propinas (internos comisionados para hacer limpieza, mandados y mantenimiento de aparatos, sin remuneración, sólo constancia de trabajo para efectos de contabilización).

4° Nivel

- Vendedores ambulantes con mercancía ajena
- “Estafetas” en las salas de visita familiar (sin comisión oficial).
- “Chequeras” (interno que presta sus servicios para atribuirse la culpa de un crimen a cambio de dinero).
- “Fajineros” en estancias (internos que hacen la limpieza de una estancia solo para que los miembros de ella le permitan alojarse y comer ahí, sin retribución económica alguna).
- *Mandaderos*.⁴⁸
- Artesanos ayudantes sin comisión.
- Lavaderos y Planchadores.
- Boleros.

5° Nivel

- Indigentes.
- “Patrañosos” (adicto a drogas sin posibilidad de pagarlas).
- “Nagual” o “raterillo”.

(Enríquez, 2007: 96-98).

Como se puede apreciar, en los niveles que identifica Enríquez (2007) están mezcladas las labores institucionales y las no institucionales (las que se encuentran legitimadas dentro de

⁴⁸ Persona que hace los “mandados” o los deberes de alguien más.

la Configuración Cultural Canera). Lo que es evidente es que las labores mejor posicionadas dentro de la escala social que propone la autora son las supuestamente prohibidas por la institución. Dentro de las actividades extraoficiales que señala la autora en la actualidad podría agregarse la renta de equipos telefónicos, a los dueños de los equipos se les puede ubicar en el primer nivel y la gente que los trabaja para ellos en el tercero.

El momento más redituable para la mayoría de las actividades antes mencionadas es durante los días de visita, pues como señala Herlinda Enríquez (2007), la visita es un actor sumamente importante en la dinámica intracarcelaria. “Las aportaciones de los visitantes reactivan la economía no sólo a nivel individual sino la del reclusorio en general” (38). Los visitantes representan un ingreso tanto para los internos como para el personal de Seguridad y Custodia, ya que desde el Área de Aduana los visitantes deben pagar para ingresar cualquier alimento u objeto prohibido. Por lo tanto, el patio durante los días de visita parece un mercado.

[...] la población interna hace de la visita una “fiesta” en la que existe la posibilidad de acceder a platillos diversos de los que no se cuenta en la institución; bebidas alcohólicas o cualquier tipo de droga; a relaciones sexuales con quien y cuantas veces lo desee; a relacionarse con los visitantes de otros internos, vender sus productos en caso de ser fabricante de artesanías o de cualquier otro objeto comercializable, etc. Todo ello está condicionado primordialmente, por las posibilidades económicas del interno y/o de sus visitantes (Enríquez, 2007: 39-40).

Por estas razones todos los internos que son parte de la Configuración Cultural Canera saben que “la visita es sagrada”, ya que “El visitante, por ser el elemento más concreto del mundo exterior, es respetado principalmente de manera enunciativa” (Enríquez, 2007: 149). El respeto a la visita conlleva que los internos muestren ante ella su mejor cara, limpios y afables, sin importar los problemas que tengan en el interior de su estancia o con cualquier otra situación producida en los confines de la configuración cultural. Y que respete a la visita de los demás, bajo ninguna circunstancia se mira, se le dirige la palabra o se toca a las mujeres de otros internos.

En este sentido, cuando el interno ha pasado por estas cuatro etapas y finalmente ha comprendido lo que implican *los campos de lo posible, la lógica de interacción entre los*

pares, la trama simbólica común y los principios de división compartidos, es cuando se integra a la Configuración Cultural Canera de una cárcel varonil en la Ciudad de México.

La cárcel femenil en la Ciudad de México

Como ya se ha mencionado, de los doce centros penitenciarios que funcionan en la Ciudad de México, únicamente dos están destinados a la población femenina: el Centro de Reinserción Social “Santa Martha Acatitla” y Tepepan. En estos dos centros se viven similares condiciones de aislamiento y abandono, aunque por albergar a la población con medidas de seguridad institucional y con tratamiento psiquiátrico y médicos, algunas de las internas consideran que la situación de Tepepan es mucho peor que la de Santa Martha. “Tepepan es horrible, no hay nada, sólo locas y enfermas” (Natacha, comunicación personal, 2 de junio 2017).

Así, estos dos únicos centros replican el bajo nivel de vida que autoras como Elena Azaola y Cristina José Yacamán (1996) y Sara Makowski (2010) señalaron en sus investigaciones realizadas en los ahora inexistentes Reclusorios Preventivos Femeniles Oriente, Norte y Sur. La oferta de actividades y los programas educativos siguen teniendo estereotipos de género, sin tomar en cuenta las necesidades reales de las internas y “siguiendo un proceso de marginación secundaria que tiene como antecedente un proceso de marginación primaria” (Azaola, 2005: 22). Marginadas desde su vida en “libertad”.

Por lo tanto, las mujeres en reclusión son más vulnerables y estigmatizadas por transgredir el papel que la sociedad les ha impuesto como buenas madres y esposas (Azaola 2005 y Salinas 2005). En la Ciudad de México los niños pueden vivir con sus madres en prisión hasta los seis años, compartiendo la misma situación de precariedad, pero los que no pueden estar con ellas en el encierro también se enfrentan al abandono de sus propios padres quienes no se hacen cargo de ellos, como generalmente lo hace la madre cuando el padre pasa por la misma situación.

La autora Claudia Salinas (2014) llega a la conclusión de que a la población femenil que vive privada de su libertad se le brinda menos atención bajo la justificación de que son una minoría comparada con la población varonil. Al respecto Elena Azaola (2005) advierte

que: “El sistema penitenciario se encuentra estructurado tomando como modelo al varón. Las mujeres son, en todo caso, una especie de apéndice que se agrega a dicho modelo” (22). Ambas autoras coinciden en que las mujeres son invisibles para el sistema penal ya que responde a un modelo creado “por hombres y para hombres” (Salinas, 2014: 8).

Para Patricia Piñones, Riánsares Lozano y Marisa Belausteguigoitia (2014) todas estas circunstancias orillan a que las mujeres “hagan cárcel”:

Hacer cárcel es efecto de un proceso múltiple, el cual conforma mujeres dóciles, reducidas a lo femenino como actos de suma obediencia y debilidad: desconfiadas, con un cuerpo debilitado y deformado por la falta de ejercicio, la mala comida y la suma escasez de recursos. Las mujeres invisibles, en sus barrios, acaban por desaparecer en la cárcel: la piel opaca, gris, la mirada limitada, el intelecto y el cuerpo atrofiados (7).

Teniendo presente esta situación se procede a explicar la estructura institucional del Centro de Reinserción Social “Santa Martha Acatitla” para posteriormente señalar la forma en que la Configuración Cultural Canera se hace presente en la vida cotidiana de las internas.

Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”

Con un área de construcción de 34, 000 m²., una arquitectura octagonal semi-panóptica y capacidad para 1 608 internas, el Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”, ubicado en la Calzada Ermita Iztapalapa, surgió para albergar a la creciente población femenil que desde el año de 1987 y hasta el año 2004 habitaba los Reclusorios Preventivos Femenil Norte, Oriente y Sur. (Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, 2017).

Áreas y Actividades

Debido a su estructura Santa Martha cuenta con un edificio anexo a la estructura de los dormitorios y las áreas comunes donde se encuentran la Aduana de Personas y Vehículos, Área de Gobierno y el Área de Visita Íntima. Antes de ingresar a la estructura principal se

encuentra la Sala Grande, donde está una especie de ágora, baños, teléfonos, tiendas, palapas, bancas, la asta bandera y las oficinas de las Actividades Culturales y Deportivas. Del lado contrario a este espacio se encuentra la Sala Chica que alberga al Centro de Desarrollo Infantil, una pequeña capilla, palapas y teléfonos.

En el centro del octágono se ubican comenzando por la planta baja: el Área de Cocina y el comedor para empleado, luego sigue el Área de Capacitación y Organización del Trabajo, en el tercer nivel está el Centro Escolar y en el último piso el Módulo de Máxima Seguridad. Los dormitorios son ocho y van de la letra A hasta la H, cada uno cuenta con área de comedor, baños, salones o áreas para realizar actividades, canchas deportivas y un patio con algunas palapas. En el dormitorio D, por ser el que tiene el área verde más grande, es donde se encuentra el campo para prácticas deportivas.

Como parte de las actividades que las internas pueden realizar con valor para solicitar beneficios se encuentran: Actividades Escolares, Deportivas, Culturales, Socio Industriales, Cursos de Capacitación, Talleres de Trabajo Penitenciario y Apoyo. El Programa de Estudios se conforma por: Alfabetización, Primaria, Secundaria, Preparatoria, Licenciatura en Derecho y Cursos Extra Escolares. Entre las Actividades Deportivas están: Acondicionamiento Físico, Caminata, Taebo, Fútbol, Box, Pilates, Basquetbol, Aero Pilates, Fitness, Aerobics, Tocho, Voleibol y Zumba (Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, 2017).

Las Actividades Culturales que se ofrecen son: Jazz, Coreografía, Salsa, Cumbia, Guitarra, Juegos Lúdicos, Ajedrez, Teatro, Collage, Clases de Baile, Coro, Cine, Danzón, Rondalla, Dibujo y Danza Aérea. Las Actividades Industriales se realizan en el Área de Organización del Trabajo, están al servicio de socios particulares o gubernamentales, y tienen que ver principalmente con empaquetado y costura (Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, 2017).

El Apoyo dentro de la institución son las comisiones que las internas realizan para la institución como: ser Estafeta, colaborar en Servicios Generales o en actividades Artístico Intelectuales (impartiendo algún curso de este tipo). Cuenta como Trabajo Penitenciario la actividad artesanal, y las que se realizan en la Panadería, Tortillería y Tiendas (Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, 2017).

Los Cursos de Capacitación que la institución ofrece para la población femenil son: Administración, Aplicación de uñas, Belleza, Bordado, Pedrería, Chocolate artístico, Confitería, Cuidado de pies y manos, Diamantina, Repujado, Bolsas tejidas, Joyería de fantasía, Macramé, Madera countri, Museo de la Ciudad de México, Pasta artística, Pasta francesa, Peinado básico, Peluche, Poptillo, Rafia, Técnicas con dedos en estambre y listón, Tejido de estambre, Trabajo en tela de fantasía y Transportes terrestres (Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, 2017).

Se omitirá la sección sobre el personal institucional debido a que su estructura es idéntica a la que ya se ha mencionado en la sección destinada al centro varonil. Lo único que se puede agregar es que por reglamento la mayoría del personal de Seguridad y Custodia debe ser femenil.

Los Dormitorios

De los ocho dormitorios que integran el Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”, el dormitorio A es el que equivale al área de ingreso, donde permanecen de dos a tres meses, en los que se realizan los exámenes médicos, criminólogos y psicólogos. Por lo tanto, este primer dormitorio también funciona como Centro de Observación y Clasificación, sin existir realmente un espacio dedicado únicamente a esta tarea. A partir de ese momento el color obligatorio que deben de llevar es el beige.

En la parte superior del dormitorio A también habitan las internas que son parte del PRIPA (Programa de Recuperación para Internas con Problemas de Adicción). En cada piso hay catorce estancias, el dormitorio A y B son los únicos que tienen tres camas por estancia, en todos los demás hay cinco. Cuando es dictado el auto de formal prisión las internas son trasladadas a los dormitorios B si son primodelincuentes o C si son reincidentes, donde permanecen hasta que son sentenciadas, periodo que puede durar desde semanas hasta años. En este sentido, los tres primeros dormitorios funcionan como “espacio preventivo”.

Ya como sentenciadas y usando el azul marino como color obligatorio pueden ser enviadas a alguno de los cinco dormitorios restantes. La planta baja del dormitorio D está destinada a la población que vive con sus hijos en prisión y que también es adicta a las drogas.

Los primeros niveles del dormitorio E y F están destinados a la población que tiene algún problema de salud. En los otros niveles del dormitorio E por lo general habitan las internas adictas a los estupefacientes.

En el tercer nivel del dormitorio F se encuentran las internas que han salido del programa de desintoxicación. Los primeros niveles de los dormitorios G y H son para las mujeres que viven con sus hijos en prisión. Finalmente, en la parte superior y al centro de todos los dormitorios está el Módulo de Máxima Seguridad, el cual cuenta con una población permanente que se encuentra ahí por sus conductas anti sociales y la población que es llevada como castigo temporal. Todos los dormitorios están conectados, como en el centro varonil, por un largo pasillo denominado “el kilómetro”.

Los Visitantes

Los horarios y requisitos para visitar cualquier Centro Penitenciario de la Ciudad de México son los mismos que se mencionaron en el mismo apartado de la sección del centro varonil. Únicamente habría que agregar que cuando las internas permanecen en el dormitorio A, o Área de Ingreso, su visita la realizan en el comedor del dormitorio. Como procesadas (de color beige) su visita es en la Sala Chica y como sentenciadas (de color azul marino) en la Sala Grande.

Turquesa⁴⁹

Sara Makowski (2010) es quien de mejor manera ha sabido explicar lo que implica el proceso de integración de las internas a la cárcel femenil, las etapas por las atraviesan, las formas en que se reestructura su subjetividad y los modos en que se resisten y transforman el espacio

⁴⁹ Turquesa es como coloquialmente se le nombra al Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”, sobre su origen un trabajador de la institución me comenta que tiene que ver con los códigos que el personal de Seguridad y Custodia utiliza para referirse a los centros que componen el complejo penitenciario de Santa Martha Acatitla, los cuales han sido adoptados por los demás trabajadores de la institución y las internas e internos de todos los centros de la Ciudad de México. Como ejemplo de este tipo de nombres relacionados con metales y piedras preciosas están “El Oro” (Centro de Reinserción Social Varonil “Santa Martha Acatitla”) y “Diamante” (Módulo de Máxima Seguridad de la Penitenciaría de “Santa Martha Acatitla”).

carcelario, es por ellos que para la conformación de este apartado se recurre a su obra. Su texto ha sido útil para marcar la trayectoria de la Configuración Cultural Canera teniendo presente los ejes e identidades que marcan los mundos de las procesadas y sentenciadas.

Ya que Turquesa funciona como reclusorio preventivo y centro de reinserción social, los mundos que la autora estudió por separado, en dos centros distintos, en este centro se viven en dos colores que representan dos etapas del encierro. El beige de las procesadas es el que corresponde al eje *Incertidumbre-Ilusión-Grupalidad* y a la *identidad fluctuante*. El azul marino de las sentenciadas pertenece al eje *Olvido-Muerte-Individualidad* y a la *identidad en reconstrucción* (Makowski, 2010).

Los mundos que la autora hizo evidentes servirán de guía para relacionarlos con los elementos de la Configuración Cultural Canera, establecida por medio de la obra de Alejandro Grimson (2011). Así, al igual que en la sección del centro varonil, las categorías de la configuración cultural se conectan con áreas y momentos de la trayectoria carcelaria que se vive en Turquesa. De este modo es como los *campos de lo posible* se explican a través de lo que sucede en el Área de Ingreso (Dormitorio A), la *lógica de interacción entre los pares* con el Área de Procesadas (Dormitorios B y C), los *principios de división compartidos* con el Área de Sentenciadas (Dormitorios D, F, G y H) y la *trama simbólica común* con las Áreas Comunes (Kilometro, Sala Chica y Grande, Centro Escolar, etc.).

Área de Ingreso: *campos de lo posible*

Como hace notar Sara Makowski (2010) “El mundo de las procesadas está permeado por la *incertidumbre*” (18), esta incertidumbre se nutre por la falta de conocimiento sobre el funcionamiento del recinto al que acaban de llegar, en caso de que nunca hayan estado en una cárcel. El Área de Ingreso es la primera escala del “recorrido carcelario” que todas las mujeres que ingresan a un establecimiento penitenciario deben seguir, el cual “traza un itinerario de nuevas experiencias, desconocidas en la mayoría de los casos, que reordena el espacio y construye sentidos diferentes de la situación de encierro” (Makowski, 2010:18).

En el Área de Ingreso es donde se empieza a conocer lo que es permitido y no permitido, se pasa por primera vez una lista tres veces al día, a las ocho de la mañana, a las

dos de la tarde y a las ocho de la noche, es cuando se hacen presentes *los campos de lo posible*. Desde este primer dormitorio se aprende que las pertenencias personales hay que tenerlas resguardadas siempre porque cualquier cosa mal puesta puede desaparecer, sobre todo, el papel de higiénico, los cepillos de dientes y las toallas sanitarias.⁵⁰

Como en el centro varonil, las internas de nuevo ingreso son el blanco perfecto para que las internas adictas a los estupefacientes puedan conseguir dinero fácil para su “vicio”, vendiendo los colchones y cobijas que la institución no otorga a precios muy bajos, desde diez hasta cincuenta pesos. Así la trayectoria de cada interna depende de las situaciones concretas que en ese momento se viven en el centro y de las personas con las que les toque relacionarse en el ingreso, todo es “dependiendo de con quién te topes”, como menciona Sonia, de si las internas que llevan más tiempo en ingreso quieren compartirte de qué se trata o no. “Algunas son abiertas a explicarte, otras sí te dicen ‘ay, pues no sé pregunta’. Y hay otras que ‘ay sí amiga, mira esto es así’” (Sonia, comunicación personal 24 de abril 2017).

En el eje que propone Makowski (2010) para comprender el mundo de las procesadas, la *incertidumbre* se vive con relación al afuera y al adentro, “las internas viven la angustiante incertidumbre de no saber cuánto tiempo más se quedarán ahí, si sufrirán daños físicos o qué harán con la vida de afuera que parece quedar en suspensión” (18). Pero la *ilusión* siempre está presente en esta etapa también, la de ser libre, de que no se dicte el auto de formal prisión y volver a la vida en el exterior como si nada hubiera pasado. Y la *grupalidad* opera como apoyo moral entre las internas recién ingresadas.

Vistiendo el color beige reglamentario, con ropa proporcionada por la familia o por la institución, proveniente de las internas que han dejado prendas al ser absueltas, las internas conviven entre chinches⁵¹ y cucarachas. Ahí, sin ninguna actividad más que las visitas a juzgados y la realización de los exámenes médicos, criminológicos y psicológicos, las internas pasan estos primeros tres meses sólo relacionándose entre ellas, compartiendo sus causas penales y su desesperación. “La inactividad se presenta como un mecanismo eficaz -

⁵⁰ Debido a que en muchas ocasiones las internas no cuentan con apoyo exterior, la institución a veces suele dar un “kit de productos” que contiene cosas elementales como papel higiénico, agua, toallas sanitarias y cepillo de dientes.

⁵¹ El problema de las chinches es algo muy común en Turquesa, por eso existe una obsesión por parte de la institución en que las internas sean extremadamente limpias, pero aún con todas las medidas de limpieza posible las chinches están presentes todo el tiempo.

al fijar la incertidumbre y la angustia- en este largo proceso de sufrimiento del yo que experimentan las internas procesadas” (Makowski, 2010:21).

En este sentido, Makowki (2010) también señala que la grupalidad que se desarrolla en esta etapa entre las internas que llegaron en el mismo periodo a ingreso está permeada de ilusión “ella produce el efecto de homogeneizar a todas las internas de Ingreso y C.O.C., y con ello sienta las bases para la constitución de la instancia grupal” (29). Así es como la autora afirma que a partir del hecho de compartir la misma situación se desarrollan “redes de solidaridad entre las internas procesadas” (30). Haber llegado a ingreso en el mismo periodo es algo que siempre estará presente para las internas.⁵²

Estas redes de solidaridad se dan para cubrir las necesidades que apremian en reclusión, las cuales se ven incrementadas debido a la escasa visita familiar que llega a Turquesa. Así las internas tienen que buscar la forma de generar sus propios ingresos para sobrevivir en la cárcel y en algunos casos para apoyar a sus familias en el exterior. Por lo tanto el dinero, como en la calle, es un bien sumamente esencial para que las internas puedan solventar los gastos de su vida diaria, comer, asearse y vestirse. Es ahí donde el papel de las internas que sí cuentan con visita y tienen más posibilidades económicas es fundamental para generar fuentes de ingreso y de algún modo apoyar a sus compañeras más desfavorecidas.

Efectivamente, las redes de solidaridad entre las internas son fundamentales para su supervivencia en la cárcel, y como se verá más adelante, no sólo en el Área de Ingreso ni únicamente al interior del centro femenino. “Frecuentemente, estas solidaridades consisten en préstamo de algunos bienes que ya fueron adquiridos por las internas que llevan algunos días en la institución. Estos bienes, de uso personal en su mayoría, se reciben en las visitas familiares” (Makowski, 2010: 32).

La etapa de ingreso concluye cuando es dictado el auto de formal prisión y las internas son transferidas a los dormitorios B y C, donde en las Áreas Comunes pueden convivir con internas procesadas y sentenciadas, algo que según los *campos de lo posible* de la Configuración Cultural Canera de Turquesa es viable.

⁵² En una ocasión escuché a una interna referirse a las internas con las que llegó al centro como “las de su generación”.

Área de Procesadas: *lógica de interacción entre los pares*

Como ya se ha mencionado los dormitorios B y C son los destinados para la población que está a la espera de su sentencia o de su liberación, *la lógica de interacción entre los pares* es identificable en esta primera clasificación entre procesadas y sentenciadas, y las identidades diferenciales en que se agrupan las internas durante su etapa como procesadas, entre las que se encuentran el ser primodelincuente (Dormitorio B) o reincidente (Dormitorio C).

Aunque en esta etapa las procesadas ya pueden realizar actividades dentro de la institución, donde conviven con internas sentenciadas en las Áreas Comunes del centro, su situación anímica es diferente porque aún existe la esperanza de que el resultado del proceso sea a su favor y no tengan que cumplir con una sentencia. Por tal motivo Sara Makowski (2010) indica que la identidad de las internas procesadas es *fluctuante*, ya que se encuentran en un estado de suspensión con el mundo exterior, caracterizada por la experimentación y el aprendizaje del mundo en reclusión.

En esta etapa “se producen ciertos aprendizajes y modificaciones del propio yo; se amplían los límites de la tolerancia y la diferencia; se dimensiona y reubica la experiencia del encierro”. Y como viven en la incertidumbre sobre si serán sentenciadas o no, muchas de las internas procesadas asisten a las actividades institucionales sólo para pasar el rato, sin tener como fin el “aplicarse” para acceder a beneficios, ni porque la oferta de actividades sea de su interés. Sobre este aspecto Makowski (2010) señala lo siguiente:

La planificación de actividades altamente ociosa e inconducentes para las internas parece ser una constante en instituciones de este tipo. Los cursos de tejido, manualidades y papel maché, entre otros, siguen reproduciendo roles y lugares tradicionalmente destinados a las mujeres, muchos de ellos desacreditados en un mundo antropocéntrico. En lugar de diseñar programas para la capacitación y el aprovechamiento de experiencias previas, las instituciones carcelarias contribuyen a la desvalorización de las mujeres presas (17).

Es muy impactante corroborar que a más de veinte años de la realización de la investigación de Makowski (2010) las actividades que la institución penitenciaria oferta para el desarrollo laboral en los centros femeniles de las Ciudad de México sean exactamente las mismas. “En

la cárcel lo que abundan son las actividades que aplanan y domestican, que engordan, paralizan y opacan” (Piñones, Lozano y Belausteguigoitia, 2014:7).

Las internas se incorporan “a una cierta rutina pautada por los horarios de las actividades” (Makowski, 2010: 35). Aprenden que los hoyos de la zotehuela pueden utilizarse para tender la ropa, ver hacia otras estancias y mantener fresca la comida; que no hay cubiertos de metal, sólo de plástico y que lo más efectivo para cortar los alimentos es el canero ⁵³. Pero sobre todo aprenden que para solicitar cualquier cosa dentro de Turquesa hay que tener dinero, caerle bien a los Licenciados y a las Jefas {custodias} y estar aplicada al 100% {cubrir todos los campos que dicta la institución: escuela, trabajo, actividades culturales, deportivas y apoyos}.

“Participar en un taller, que quiere decir plegarse al funcionamiento del sistema y acatar sus leyes, da un lugar con reconocimiento institucional a las internas para poder ejercer demandas” (Makowski, 2010: 46). Por lo tanto, en Turquesa la clasificación de las internas se hace de acuerdo con sus méritos, conforme se van aplicando tienen la posibilidad de acceder a un mejor dormitorio, solicitar memos de ingreso para sartenetas eléctricas y grabadoras, y lo más importante, les permite solicitar un permiso de venta para poder generar ingresos económicos y subsistir en la cárcel si no cuentan con apoyo externo de sus familias. En este sentido literalmente van escalando, porque las mejores estancias son las que se encuentran en los últimos niveles de los edificios.

Como parte de la *identidad fluctuante* de las procesadas, Makowski (2010) identifica tres grandes grupos de *identidades diferenciales*. “El primero conformado por la distinción entre las primodelincuentes y las reincidentes” (94). El segundo por las homosexuales y las heterosexuales. Esta identidad es muy compleja porque muchas de las internas que tienen prácticas homosexuales no se autoadscriben como tal, en muchas ocasiones mantienen estas relaciones ocultas para sus familias, pues en el exterior cuentan con esposos o novios. Y como hace notar Makowski (2010) en el caso de las procesadas este tipo de identidad y estas relaciones homosexuales sólo se dan en el marco de reclusión, es muy difícil que estas relaciones sigan desarrollándose si cualquiera de las dos internas es liberada, porque las

⁵³ “Tapa de una lata que se usa como cuchillo” (Tonella, Quintana y Contreras, 2013:5)

internas vuelven a sus vidas cotidianas en el exterior, con hijos y parejas que les impiden seguir con ese tipo de relaciones.

El tercer grupo de identidad deferencial es por la afinidad de delito. Este último grupo que la autora propone en Turquesa no es observable ya que la clasificación que realiza la institución y las formas en que se agrupan las internas, tanto procesadas como sentenciadas, no tiene nada que ver con el delito que hayan cometido. Pero sí es un rasgo identitario el ser adicta a las drogas, así que esta característica en el caso de Turquesa funcionaría como uno grupo de *identidad diferencial*. Y como apunta la autora:

Estas identidades diferenciales no son en sí mismas compactas y cerradas, ya que una interna puede ser a la vez reincidente, heterosexual y drogadicta. Esto señala que las identidades individuales son plurales y multidimensionales (Makowski, 2010: 95).

Makowski (2010) indica que para el desarrollo de la grupalidad en la etapa de procesadas es muy importante “el establecimiento de reglas y acuerdos informales entre las participantes, al margen del funcionamiento institucional” (46). Como ya se ha señalado, aunque en el centro femenino estudiado la institución tiene mayor control sobre las internas, el establecer una normatividad subterránea para beneficio de su convivencia les otorga cierto margen de autonomía en el marco de una Configuración Cultural Canera.

Por lo tanto, la autora apunta que “la normatividad de estas grupalidades abarca acuerdos particulares, amplios y generales” (Makowski, 2010:46). Tomando como referencia lo que propone la autora, en el caso de Turquesa los acuerdos particulares tienen que ver con el funcionamiento de la estancia, la organización de la limpieza, el uso de aparatos electrónicos y la distribución de las camas, que como en el centro varonil puede ser de acuerdo a la antigüedad de las internas.

Los acuerdos amplios que incluyen a todo el dormitorio se relacionarían con el saber quién presta ciertos servicios: limpieza de estancias, lavado de ropa, realización de depósitos⁵⁴ o venta de droga. Los acuerdos generales involucran a todo el centro, y también

⁵⁴ Este servicio consiste en que una interna pone a disposición de las demás el número de cuenta de algún familiar de confianza para que puedan depositarles dinero desde el exterior con un cargo del 10% del monto total.

se relacionan con las actividades mencionadas en el punto anterior o con acciones como lanzar un “chapulín”⁵⁵. Cabe señalar que la grupalidad que propone Makowski (2010) es muy frágil, en una ocasión una interna señaló que casi no se podían establecer reglas en el centro femenino porque las mujeres somos muy “borregas” {que acusa a las otras}.

Y como me comenta Sonia (ex interna de Turquesa) existe mucha traición en la cárcel de mujeres, y no hay acuerdos entre la población para evitar esto. Si las internas de alguna estancia no quieren a otra dentro, hacen uso de una serie de estrategias para sacarla. “Así son las chicas, te dicen ‘no quieres tener problemas en la estancia salte, sino atente a las consecuencias’” (Comunicación personal, 24 de abril 2017). Y las consecuencias van desde molestar por las noches con el volumen del radio o la televisión, solicitar una “dinámica”⁵⁶ al Consejo Técnico, hasta sembrar drogas entre las pertenencias de la interna a la que quieren sacar de la estancia.

En este sentido, Makowski (2010) encuentra dos tipos de solidaridades, las positivas (en beneficio de toda la población como el préstamo de servicios) y las perversas (como las estrategias para sacar a alguien de una estancia). Y aunque la autora las identifica las últimas únicamente entre la población sentenciada, durante mi trabajo de campo pude corroborar que las solidaridades perversas también se dan entre las procesadas. La autora explica del siguiente modo las razones por las que existe tanta hostilidad entre las internas:

Las relaciones de rivalidad y competencia entre las internas, cargadas de hostilidad, son producto de la convivencia forzada en un medio siempre agresivo y bloqueador de la intimidad. Los problemas cotidianos, los chismes, las agresiones verbales o físicas constantemente presentes, desgastan, corroen y desarticulan las posibilidades de grupalidad (Makowski, 2010:76).

Así, la etapa como procesada es el primer momento en el que se hace presente la *lógica de interacción entre los pares* para de este modo comprender el funcionamiento de la Configuración Cultural Canera de Turquesa. Esta fase concluye cuando la sentencia es

⁵⁵ “Bolsa colgada de una polea con cuerdas para subir algo a la celda de castigo” (Tonella, Quintana y Contreras, 2013:6)

⁵⁶ Las dinámicas son encuentros entre todas las integrantes de la estancia con psicólogos y criminólogos para solucionar algún problema con alguna interna en particular.

dictada y las internas deben cambiar su color de vestimenta a azul marino y trasladarse a alguno de los dormitorios destinados a las sentenciadas, ya sea el D, E, F, G o H.

Área de Sentenciadas: *principios de división compartidos*

Al ser dictada la sentencia las internas están obligadas a vestir de azul marino y deberán trasladarse al Área de Sentenciadas, como ya se ha señalado, el dormitorio al que se asigne depende enteramente de los méritos que la interna haya acumulado durante su estado como procesada. Existen tres situaciones ajenas a los méritos que pueden determinar la asignación a un dormitorio: el consumir estupefacientes, el vivir con hijos dentro de prisión y padecer alguna enfermedad.

Si la interna es adicta a las drogas es enviada al dormitorio E, si vive con sus hijos dentro de la prisión y no es aplicada es enviada al dormitorio D, primer nivel. Si padece algún padecimiento físico que le impida subir escaleras constantemente también es enviada a los primeros niveles de los dormitorios E y F. Por lo tanto, los mejores dormitorios, en donde están las más aplicadas son los dormitorios G y H, “Polanco”⁵⁷ como se refirió alguna vez una interna a esta zona.

En este sentido, *los principios de división compartidos* se hacen presentes en la forma en que las internas tienen totalmente identificado lo que implica cada espacio, y siguiendo con la propuesta de Makowski (2010), las identidades diferenciales en las que se agrupan las internas. La autora señala que las sentenciadas tienen una *identidad en reconstrucción*:

La ruptura de la vida cotidiana que viven las mujeres sentenciadas se traduce en una fragmentación de la identidad; la cárcel de sentenciadas separa por largos años a las mujeres de las experiencias, roles y ámbitos que tradicionalmente reafirmaban la identidad. Lo que en un inicio se manifiesta como un quiebre en las dimensiones de la identidad irá, con el tiempo, recomponiéndose a la par de la reconstrucción de una nueva cotidianidad (96-97).

Bajo la idea de una *identidad en reconstrucción* las internas sentenciadas van reconstruyendo su vida desde los parámetros de la Configuración Cultural Canera, la cual siempre se

⁵⁷ Elegante colonia al Norponiente de la Ciudad de México.

encuentra en tensión con las lógicas institucionales. De este modo es como Makowski (2010) encuentra ciertos quiebres en la identidad de las mujeres sentenciadas que determinan su cotidianidad dentro de su estancia en reclusión. El primero tiene que ver con el quiebre o reforzamiento que se da con los roles tradicionalmente relacionados con la feminidad, como el de ser madre.

El quiebre de la ecuación mujer=madre y la relación de la mujer sentenciada con otras alteridades (no domésticas ni familiares), en muchos casos, enfrenta a la interna con la presencia de nuevos deseos y roles. Comienza a aparecer un deseo diferenciados respecto de la identidad previa o de las demás compañeras, y a veces se logra pasar del interés “para los otros” (esposo, hijos, familiares) al interés “para sí” (105).

Del “interés para sí” surgen nuevas potencialidades hasta el momento inexploradas por la interna que ayudan a reelaborar la identidad de la mujer sentenciada. Es así como las internas descubren sus capacidades artísticas, manuales o intelectuales (Makowski, 2010). En el caso de que la mujer decida ser madre dentro de prisión, “la vivencia de la maternidad conlleva una apertura experiencial” (Makowski, 2010: 106).

El rol de madre al interior de la prisión disloca los ordenamientos institucionales, los usos y apropiaciones de los espacios; la maternidad en la prisión es casi un territorio vacío de reglamentos y normativación que la interna deberá aprender a manejar antes que la discrecionalidad de las autoridades se apropie de esta carencia. Por esta razón el ejercicio de la maternidad en el encierro moviliza no sólo el cumplimiento de atributos tradicionalmente asignados a este rol (altruismo, contención, amorosidad) sino nuevos aprendizajes por aquellas zonas no reglamentadas (Makowski, 2010: 106).⁵⁸

La homosexualidad y la religiosidad son los dos últimos componentes que la autora señala como redefinidores de la identidad de las mujeres sentenciadas. El primer caso “se constituye en un espacio de experiencia y aprendizaje de nuevos roles y deseos” (Makowski, 2010: 106). El segundo caso además de funcionar como un recurso de sobrevivencia produce radicales transformaciones en la identidad de las internas, debido al componente religioso se deja de

⁵⁸ Es importante señalar que los vacíos en el reglamento en relación a la maternidad en prisión siguen vigentes a más de veinte años de la realización de la investigación de Sara Makowski (2010).

ser drogadicta u homosexual, y se busca la “redención y salvación individual” (Makowski, 2010: 107).

Entre las *identidades diferenciales* que Makowski (2010) identifica en las internas sentenciadas, en Turquesa pueden encontrarse: “las machines”⁵⁹, las “lacas” y “las buenas personas o personas” (“las aplicadas” y “las no aplicadas”) y “las chivas” {las llamadas “borregas” o “cabras”⁶⁰}. Con relación a los *principios de división compartidos* de la Configuración Cultural Canera que en este trabajo se han podido conectar con las identidades diferenciales que propone Makowski (2010), la autora expresa lo siguiente:

La presencia de esta diversidad de identidades expresa, en realidad, la existencia de ciertos ámbitos de autonomía que surgen a la sombra de la categoría general de “internas”. En estos espacios las internas ponen sus propias reglas, reafirman la identidad y construyen esquemas comunes de referencia. De ahí la centralidad de las identidades diferenciales a la hora de explicar las acciones y la producción de sentidos diversos en el mundo de las sentenciadas (111).

Para Makowski (2010) la reconstrucción de la identidad de las mujeres sentenciadas se da en el marco del eje *olvido-muerte-individualidad*. El *olvido* se expresa doblemente, al ser olvidada por las personas con las que se convivía en el exterior (familia y amigos) y al “aprender a olvidar a los otros y al mundo de afuera para poder reconstruir algo deferente” (55), en este último sentido funciona como mecanismo de sobrevivencia. “La *muerte* alude a la cesación de ciertos roles y afectos que tradicionalmente eran asumidos por estas mujeres” (55). La *individualidad* “motivada tanto por la propia dinámica de la interacción entre las internas como por una abierta estrategia de desarticulación de las instancias colectivas” (55).

Como se ha señalado, la distribución espacial determina algunos componentes de la identidad de las mujeres sentenciadas, como el ser: mamá, aplicada, adicta a las drogas o padecer alguna enfermedad. Al interior de cada dormitorio se desarrollan distintas dinámicas que involucran a las que viven en él, y en algunas ocasiones a las que no. Pero es dentro de las estancias donde se goza de cierta autonomía, aún dentro de los márgenes restrictivos de

⁵⁹ De “Machín. (SMA) Mujer que se cree hombre” (Tonella, Quintana y Contreras, 2013:12). “No sólo son homosexuales sino que reivindican componentes de los masculino (fuerza, violencia, trabajo físico y cuerpo robusto) (Makowski, 2010: 109).

⁶⁰ “Persona que te acusa o es chismosa” (Tonella, Quintana y Contreras, 2013:4).

una prisión, pues como en el caso del centro varonil, la estancia responde a los órdenes impuestos por las propias internas.

[...] la parte de la estancia que a cada interna le corresponde, son espacios libres de uso individual. Ahí, la autonomía que se adquiere es secreta y pocas veces compartida con las demás. En la estancia se puede permanecer casi al margen del control y vigilancia, con excepción de los momentos de cateos y de pasar lista. Es una suerte de refugio individual [...] es el espacio de mayor apropiación de las internas. Las normas que ahí se establecen son hechas por ellas mismas; la decoración y el equipamiento de la estancia es también una obra propia. Es un espacio en el que se hace lo que les está vedado hacer por la institución: ejercen la sexualidad a su modo, intercambian cosas, venden y compran drogas, “chochos” (pastillas) o elementos de uso personal. En las estancias se guarda todo aquello que conforma el mundo íntimo de la interna: las cartas, los libros, los objetos personales, los regalos que traen las visitas (Makowski, 2010: 65).

Es así como el elemento *principios de división compartidos* ha permitido describir el “mundo de las sentenciadas” desde la Configuración Cultural Canera, con ayuda de las formas de identidad propuestas por Sara Makowski (2010). En el siguiente apartado se desarrolla el mundo simbólico que comparten tanto procesadas como sentenciadas, el que se vive diariamente en el kilómetro, las Salas Grande y Chica, el Centro Escolar o en el campo.

Áreas Comunes: *trama simbólica común*

Sara Makowski (2010) plantea que la cárcel implica una nueva espacialidad a la que las internas procesadas y sentenciadas deben aprender a habitar, para que de este modo se puedan “reconocer nuevos espacios: sus límites, sus reglas y sus usos” (61). En los términos que se proponen en este trabajo, el reconocimiento de estos espacios por medio de su vivencia implica ser parte de la Configuración Cultural Canera. En este sentido, *la trama simbólica común* se hace presente en cada rincón de Turquesa, en las palabras y las imágenes que las procesadas empiezan a reconocer y que para las sentenciadas son de total dominio.

Algunos espacios son más libres que otros, como ya se ha mencionado, las estancias son el espacio más autónomo dentro de una prisión, pero también existen otros espacios dentro de las Áreas Comunes donde se puede ejercer cierto grado de libertad, por estar a la “sombra del control y la vigilancia” (Makowski, 2010: 64).

Así, algunas actividades programadas institucionalmente pueden transformarse en espacios libres de uso grupal. Un taller de literatura, por ejemplo, se transforma en un escenario de participación y discusión. Ahí, las sentenciadas tienen la posibilidad de leer material herético, muy alejado de los propósitos de la readaptación y la inculcación de valores morales e higiénicos. Y de socializar sus depresiones y sentimientos, estableciéndose redes de solidaridad entre las asistentes.

Las canchas deportivas son otro ejemplo de espacios libres que tienen un uso grupal. Son espacios de la institución que deben usarse para el desarrollo físico y la recreación de las internas, en determinados horarios y con la presencia de un profesor. Sin embargo, las internas han podido apropiarse de ellos y hacerlos suyos en los momentos en que no hay actividades institucionalmente planeadas: ahí se reúnen, socializan e intercambian información. Se experimenta ahí un uso más libre del cuerpo y del lenguaje: pueden estar acostadas tomando el sol o gritando palabras que en los espacios de vigilancia deben controlar. Ahí descargan también las agresiones: corren, se empujan, se pegan. Es un espacio lúdico, de mayor libertad y poco control (Makowski, 2010: 64).

Es en estos espacios cotidianos donde pueden emerger formas de resistencia silenciosas. Makowski (2010) indica que “la queja” es uno de los principales medios por los que las internas desestabilizan el sistema institucional “porque no se sabe cómo acallarla o controlarla” (127). “[...] para las mujeres presas, la queja es un recurso de canalización del malestar provocado por la violencia y la opresión, es como una forma metafórica de resistencia que expresa un estado de sometimiento y, al mismo tiempo, la dificultad para actuar sobre él y transformarlo” (127).

La reutilización de productos que desecha la institución para crear nuevas cosas⁶¹ y la adaptación de objetos permitidos para otros usos⁶² también consiste en una forma de resistencia silenciosa. Otra práctica de resistencia que Makowski (2010) identifica es la utilización de aparatos de la institución para otros fines, como lo son las máquinas de escribir y las computadoras que están disponibles en el centro escolar. Desde esos aparatos es posible que las internas escriban textos contra el sistema.

La literatura es territorio de liberación y resistencia porque se logra problematizar lo natural, interpelar las tecnologías mudas y poner nombres a los dispositivos

⁶¹ Como la “lavadora canera”, que consiste en unir un trozo de bote de refresco agujerado con un palo de escoba para remover la ropa dentro de una cubeta con agua. Algo que es muy común también es el “tapiñar el rancho”, esta práctica consiste en recocinar y sazonar al gusto de cada interna la comida que la institución proporciona.

⁶² Como los hilos y las tarjetas telefónicas. Los primeros son utilizados para depilar y las segundas para rizar las pestañas.

anónimos. Y todo esto ocurre ahí, junto a las otras actividades institucionales que reproducen discursos estereotipados y lugares desvalorizados para la mujer; ahí, donde el ojo vigilante cree que todo lo ve. Las máquinas de escribir y las computadoras sirven para delinear los borradores de historias de opresión y rebeldía (Makowski, 2010:190).

Otro acto de rebeldía prohibido por la institución pero que es fundamental dentro de la socialización intercarcelaria son las cartas que circulan entre los centros varoniles y los femeniles. Lo que Gabriela Gutiérrez (2016) ha denominado como “epistolario canero”, este servicio (porque se cobra) consiste en que las internas que tienen visita íntima o convivencia en algún centro varonil llevan cartas de otras internas del centro femenino para que su pareja las entregue y viceversa.

Se supone que no debería de haber correspondencia entre los centros, pero te las ingenias y llevas la correspondencia, es el correo. Las Jefas te revisan y si te encuentran cartas es Módulo. (Sonia, comunicación personal, 24 de abril 2017).

En estos intercambios epistolares se pueden romper más reglas, como el intercambio de fotografías. Si estos intercambios son “fructíferos” pueden cristalizarse en un matrimonio, pero en muchos de los casos sólo funciona como una distracción entre internos e internas para mitigar la soledad del encierro. Como una vez expresó un interno: “Es muy bonito recibir las cartas, pero no es real”. Otra forma de socialización prohibida particularmente entre “La Peni” y “Turquesa”, son las señas que desde algún punto de los sus respectivos centros las internas y los internos pueden hacerse, el denominado “Facebook canero”.

Las conexiones que se desarrollan entre los centros femeniles y varoniles también permiten una serie de solidaridades que tienen que ver con formas de generar ingresos. Así, la visita al varonil también puede ser para que algún artesano de ahí enmarque los trabajos manuales de la interna, ya que en centro femenino no existen las herramientas para hacerlo. O para que la interna compre baúles para pintar, inexistentes en su centro. Estos trabajos manuales son comprados por las internas con posibilidades, los visitantes externos o por los trabajadores de la institución.

Los días de visita son un momento en el que se pueden apreciar las dinámicas de la prisión en cuanto a la distribución de actividades laborales, pero en general estas se

desarrollan entre las internas como una forma de solidaridad grupal, para de este modo solventar la demanda de trabajo que la oferta de la institución no puede cubrir. Porque es muy necesario recalcar que la visita en los centros femeniles, contrario a los centros varoniles, es mucho menor debido al abandono que sufren las mujeres que viven en reclusión. “Tú ve un martes a visita en el femenil y si hay trescientas mesas es mucho, ahí los días más visitados, entre comillas, son los domingos, los sábados no porque se van todas a convivencia. Y eso sí, ve la visita y es puro papá, mamá, hermanos e hijos, porque esposos son contados. En los varoniles son colas y colas de gente, y todavía a las tres de la tarde dejan seguir entrando” (Sonia, comunicación personal, 24 de abril de 2017).

Así, dependiendo de las necesidades y posibilidades de cada interna se ofrecen o se solicitan ciertos servicios como:

- Comisionada de mesas y dormitorios.
- Limpieza Aseos.
- Limpieza Apoyos.
- Limpieza General.
- Lavado de ropa, cobijas, cortinas, etc.
- Cuidar ropa lavada.
- Canasteo⁶³: visita íntima y negocios.
- Reparadora de electrodomésticos.
- Traer artículos para la visita.
- Lavandería. Renta de tarjetas de teléfono.
- Talleres.
- Hacer trenzas, peinar.
- Puesta de uñas falsas.
- Tatuadora.
- Hortalizas.
- Asesora de cualquier área.
- Estafeta Jurídico
- “ “ Cendi
- “ “ Locutorios
- “ “ Sala grande
- “ “ Sala chica
- “ “ Dirección
- “ “ Jefatura
- “ “ C.O.C
- “ “ Antro

⁶³ De “Canastera. (sma) Chica que carga las bolsas y las mesas de la visita” (Tonella, Quintana y Contreras, 2013:5).

“ “ Trat. Aux.
Pintoras de letreros.
Cantante en la visita/mañanitas.
Renta de mesas, bancos, cobijas.
Vendedora de medicinas o citas médicas.
Cartera (a reclusorios).
Ayudante de puesto.
Vendedora de canasta.
Pintora de estancias.
Artesanas.
Chapulinera.
Asesora particular.
Maestra de idiomas.
Préstamo (empeñadora).
Lectora de la fortuna.
Negocio ambulante.
Negocio en la estancia.
Trabajo en tiendas y almacén.
Rifa de artesanías.
Encargada de los baños.
Venta de drogas.
Nómina por brigadas (formal).
Venta de ropa y accesorios.
Pesear.⁶⁴
Coser ropa.
Acarreadora de PET.
Acarreadora de electrodomésticos.
Repartidora de comida.
Empleada en cocina.
Empleada en panadería.
Depósitos.
Vendedora de artículos en sala.
Hostes en sala.
Vendedora de flores.
Subir garrafones.
Bajar basura y recados⁶⁵

⁶⁴ Quiere decir pedir limosna. Cuando esta actividad se realiza en durante los días de visita en los caracoles (rampas en forma de caracol por donde entra y sale la visita) de cualquiera de las Salas, Chica o Grande; a esta actividad se le llama “caracolear”.

⁶⁵ Lista de trabajos realizada por la interna Maye Moreno, dentro del segundo número del fanzine *Leelatu* dedicado al trabajo dentro del Centro Femenil de Reinserción Social “Santa Martha Acatitla”. Coordinado por el grupo Mujeres en Espiral de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Naturalmente, dentro de esta diversidad de actividades existen algunas legitimadas por la institución y otras que se realizan subterráneamente pero que son del conocimiento de las personas que forman parte de la Configuración Cultural Canera de Turquesa. De este modo, también existen actividades mejor remuneradas que otras, que dan cuenta de las clases sociales que existen en la prisión femenil.

Hay 3 clases sociales, clase alta, media, baja. La clase alta son aquellas que llegan con dinero al “A” ya sea del botín o la familia. Son compradoras compulsivas y pagan precios extraordinarios, la moda es un concurso: quien más tiene, se ve mejor. La clase media es la que se encarga de vender todo tipo de productos: ropa, comida, joyas, tratamientos, masajes, chocolates, cigarros, etc. La clase baja es la mano de obra: la que carga, la que limpia, la mil usos.⁶⁶

Hasta aquí se ha descrito a grandes rasgos el funcionamiento del Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”, desde su estructura institucional hasta la que opera profundamente, la que se rige en ciertos momentos y en ciertos espacios por el orden de las internas, la que tiene que ver con la Configuración Cultural Canera del centro femenil del que es llamado en el mundo canero como Turquesa.

Lo canero como forma de resistencia

Después de haber identificado los cuatro elementos de la Configuración Cultural Canera a partir de la propuesta de configuración cultural de Alejandro Grimson (2011), en un centro penitenciario varonil (El Oriente) y uno centro femenil (Turquesa) se puede concluir en este capítulo que los centros penitenciarios de la Ciudad de México, a pesar de ser lugares llenos de restricciones, existe un espacio para la autonomía de los sujetos privados de su libertad.

La nueva vida cotidiana que se rearma al interior de los muros de la prisión no es sólo el tiempo de la repetición y de las rutinas, sino que se constituye en un territorio para la resistencia y la producción de nuevos sentidos: es un lugar de innovación y creación (Makowski, 2010: 10).

⁶⁶ Texto realizado por la interna Lulú, dentro del segundo número del fanzine *Leelatu* dedicado al trabajo dentro del Centro Femenil de Reinserción Social “Santa Martha Acatitla”. Coordinado por el grupo Mujeres en Espiral de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Lo canero implica primordialmente ingenio para resolver las carencias y restricciones del entorno carcelario, como ya se ha dicho, es un modo de hacer y de ser. Ser creativo es esencial para sobrevivir en la cana, para solucionar los problemas con los recursos disponibles. Lo canero es una forma de resistencia creativa porque siempre encuentra el modo de hacer lo prohibido.

En una ocasión una interna del grupo Yin-Yang al reflexionar sobre su estancia en el Módulo de Máxima seguridad dijo: “Ahí es cuando realmente sale tu instinto de sobrevivencia porque tienes que pensar cómo hacerle para conseguir tus cosas, las cosas que no te dejan subir”. “El chapulín” es un claro ejemplo de la creatividad utilizada por las internas para resolver la situación a la que hace referencia la interna antes citada. “Chapulinear” {subir cosas al Módulo de Máxima Seguridad con una polea} es una práctica prohibida, pero sumamente creativa y efectiva.

En este sentido, aunque en términos de Sara Makowski (2010) hay momentos en que se desarrollan *resistencias visibles* entre los internos e internas contra el régimen institucional, como los amotinamientos o huelgas de hambre; la vida en prisión está llena de *resistencias cotidianas y sutiles*, lo canero corresponde a ese terreno. Por lo tanto, y recurriendo a las ideas de James Scott (1990) lo canero concierne al *discurso oculto* de quienes están subordinados al régimen penitenciario, “un discurso oculto que representa una crítica del poder a espaldas del dominador” (Scott, 1990: 21).

Así es como dentro de la Configuración Cultural Canera también se tejen relaciones extraordinarias de poder al margen de la autoridad institucional, las cuales, como señala Erlinda Enríquez (2007) en su estudio sobre los sistemas normativos existentes en una cárcel varonil de la Ciudad de México, son legítimas y efectivas dentro de las dinámicas de los internos. De este modo es como lo canero contrarresta el régimen institucional, ya que como hace notar Scott (1990) “las relaciones que se generan entre los grupos subordinados son muchas veces el único poder que contrarresta la determinación de las conductas desde arriba” (52). Al respecto Enríquez (2007) concluye en su estudio de caso que:

[...] los valores esenciales en la vida cotidiana intracarcelaria son: la autodeterminación, la autonomía y la libertad de acción. Y el máximo temor que suele invadir al interno es sentirse totalmente degradado, anulado en su competencia ejecutiva de adulto, temor equiparable a la muerte. Por ello, adquiere sentido que

algunos recursos como el dinero, la antigüedad y la fuerza física sean atesorados; que las relaciones con personas que representan poder lícito o ilícito, sean cultivadas y que la astucia y la prudencia se desarrollen en mayor o menor medida dependiendo, desde luego, de su muy particular situación biográfica, del acervo de conocimiento a mano con que cuente cada interno y del sistema de dominio de significatividades del grupo al que pertenecen. Todo ello a fin de elevar en lo posible la probabilidad de experimentar una vida cotidiana un poco más independiente, con la posibilidad de decidir en su persona como en la de otros y manifestarse sin constricción” (151).

Entonces, más allá de los cuerpos dóciles y útiles producidos por medio de la vigilancia y el disciplinamiento que implica la prisión en un sentido Foucaultiano, están los cuerpos caneros con una subjetividad propia, en cuyas marcas (cicatrices o tatuajes)⁶⁷, en sus modos de andar y en su lenguaje verbal, se expresa un *discurso oculto* para las autoridades institucionales y para cualquier persona que no esté relacionada con la Configuración Cultural Canera.

⁶⁷ Respecto a esta idea Alfredo Nateras (2015) señala en el caso muy particular de las adscripciones identitarias relacionadas con la Mara Salvatrucha y el Barrio 18 en Centroamérica de la siguiente manera: “En estas lógicas de adscripción identitaria, a partir de analizar los tatuajes que se rayan, o se pintan -y las cicatrices-, es posible reconstruir las historias de vida, o la trayectoria social, de ese integrante de la MS-13, o de los homies del B-18, e incluso, seguir determinadas pistas del movimiento y de los desplazamientos, en la construcción de las identidades y de la disputa en la creación de un espacio socio cultural. En el territorio de esos cuerpos se plasman las vivencias de ser pandillero, o de la mara: los vínculos amorosos establecidos con las mujeres – “las jainas” -, o “con los batos” -si se es mujer-; las creencias religiosas; las vivencias en la cárcel; los actos y las situaciones de muerte; los nombres de los homboys caídos en la batalla urbana; los atentados contra ellos; y rasgos de las misiones realizadas” (138).

Capítulo III. Viajeros y Aventureras

En este capítulo se analiza la forma en que se hacen presentes los elementos de la Configuración Cultural Canera a lo largo de los procesos teatrales estudiados en un centro femenino y otro varonil de la Ciudad de México. Para ello se recurre a dos elementos de análisis, el primero está conformado por los textos dramáticos escritos por ex internos: *Un bastón tras las rejas* de Natacha y *Viaje de regreso a la cárcel* de El Gato. El segundo elemento de análisis es la información recabada durante el año de observación participante con los grupos Carotas del Reclusorio Preventivo Varonil Oriente y Yin-Yang del Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”. Y la entrevista etnográfica realizada a Natacha para conocer lo que implicó el proceso de realización de su texto *Un bastón tras las rejas*.

Es importante el análisis de los textos dramáticos escritos por ex internos, porque interesa reconocer y reflexionar acerca del modo en el que se expresan: cuál es la función de sus acotaciones, cómo son los diálogos, cómo está dividido el texto, cómo se desarrolla la acción y de qué forma está narrado. Para ello se recurre a la obra Norma Román Calvo, *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena* (2003) y de José Luis García Barrientos *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (2003).

Para identificar la forma en que la Configuración Cultural Canera está presente en los textos dramáticos y en el proceso de montaje teatral, el capítulo anterior es esencial, ya que explica las dinámicas cotidianas de interacción entre los internos e internas. La parte final del capítulo analiza el modo en que se dio el convivio teatral a lo largo del proceso de creación y representación del espectáculo, así como las formas de teatralidad y performatividad desarrolladas durante la representación. De este modo es como se busca establecer las características del Teatro Canero.

Viajeros

Elementos significativos del texto dramático: *Viaje de regreso a la cárcel*

El texto dramático de *Viaje de regreso a la cárcel* fue escrito por El Gato, ex interno del Reclusorio Preventivo Varonil Norte y cuenta la historia de cinco ex internos, Neto, Topo, Fercho, Pedro y El Ojos, quienes debido a los problemas con los que se encuentran al ser liberados (falta de oportunidades de empleo y reproches de sus familias) deciden volver a delinquir, situación que lleva a dos de ellos a volver a la cárcel.⁶⁸ A partir de esta premisa es como a continuación se identifican algunos de las características del texto dramático, como su notación dramática, los niveles de acción, las configuraciones de sus personajes y los niveles narrativos.

Notación dramática

Uno de los elementos significativos que se pueden encontrar en un texto dramático son las *acotaciones* o *didascalias*. García Barrientos (2003) las define como: “la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación, virtual o actualizada de un drama” (45). Román Calvo (2003) identifica tres tipos de acotaciones. El primero referente a las *acotaciones generales*, donde especifica: el lugar donde se representa la acción, la época, la escenografía o aspecto del espacio escénico, la apariencia exterior de los personajes, los movimientos de los personajes fuera del diálogo, los efectos sonoros y la iluminación (14).

El segundo tipo son las *acotaciones particulares*, y se refieren al personaje, señalan: entonación, mímica, gesto y movimiento. El tercer tipo de acotaciones son las que están *inscritas en el diálogo del personaje*, estas acotaciones “son dichas por el personaje y pueden expresar estado de ánimo, actitudes corporales, lugar, o entrada y salida de personajes” (Román Calvo, 2003:16). Dentro del texto de *Viaje de regreso a la cárcel* se pueden encontrar acotaciones de los dos primeros tipos, generales y particulares, haciendo referencia a que la acción se desarrolla dentro de la estancia (celda) de una cárcel, las entradas y salidas de

⁶⁸ El texto dramático de *Viaje de regreso a la cárcel* puede consultarse en la parte de los anexos al final de la investigación.

escena de los personajes, el movimiento y la entonación. Ejemplo: “(Una estancia de la cárcel, empezando el día, todos se levantan)”, “(Entra Julio)”, “(Ojos y Topo chacoteando, interrumpiendo)”.

Otro elemento significativo del texto dramático es el *diálogo*, “es el componente verbal del drama, *dicho* efectivamente por los actores-personajes en la escenificación y transcrito en el texto dramático (transcripción que implica simplificación y pérdida de una parte de la información, parcialmente recuperable mediante las acotaciones paraverbales)” (García Barrientos, 2003:51). El diálogo dramático está en función del público, pues como señala García Barrientos (2003), a diferencia de un diálogo dentro de un texto narrativo, el diálogo dramático tiene funciones “teatrales”, las cuales se dividen en: dramática, caracterizadora, diegética (narrativa), poética y metadramática.

La *función dramática* del texto teatral “es la función del diálogo como forma de acción entre los personajes: amenazar, humillar, seducir, agredir, etc, con palabras” (59). La *función caracterizadora* “es la que se orienta a proporcionar al público elementos para ‘construir’ el carácter de los personajes” (59). La *función diegética o narrativa* es que “pone al espectador al corriente de los antecedentes de la trama” (60).

La *función ideológica o didáctica* es la “que se pone al servicio de la trasmisión al público de unas ideas, de un mensaje, de una lección” (60). La *función poética* pone en “primer plano la forma en que está construido el discurso” (61). La *función metadramática* es la que “se refiere al diálogo que se representa” (62), externo a la ficción a la que hacen referencia; hacen uso de ella los narradores, y se expresa directamente al público.

Dentro del texto que se está analizando se pueden encontrar la mayoría de las funciones dramáticas que propone el autor. Esencialmente las primeras dos, la dramática y caracterizadora, pues son “sobre las que descansa la construcción del diálogo en el teatro y que no parece fácil concebir que puedan estar ausentes de ninguna obra” (García Barrientos, 2003:58). También está presente la función diegética cuando dos personajes conversan entre ellos sobre la situación de otro, como en el ejemplo que se muestra a continuación:

Arturo: El chavo que acaba de llegar, ¿Julio no? ¿Si se quedó con su “sopa”
(sentencia) de 30 años?

Andrés: Sí, hasta donde yo sé.

Arturo: Pero así como anda, “tirando caldo” (hablar de más), no creo que llegue ni al año, sirviendo de “camión” (sujeto que reparte droga), “niño bomba” (quien acepta la culpa de un crimen que no cometió a cambio de dinero)⁶⁹ y drogándose, va a terminar mal.

En *Viaje de regreso a la cárcel* también está presente la función ideológica, como ejemplo de ello también sirve el fragmento anterior. En general la trama de la obra funciona para aleccionar al personaje a Julio, el joven al que se refieren Arturo y Andrés, para que “no termine mal”, deje el comportamiento errático en el que está inmerso y se supere aún dentro de la cárcel. De las últimas dos funciones, poética y metadramática existe una ausencia en el texto que se analiza.

Asimismo, García Barrientos (2003) identifica cinco *formas del diálogo dramático*: el coloquio, el soliloquio, el monólogo, el aparte y la apelación. El *coloquio* “es el *diálogo* con interlocutor(es) o, según la acepción común en español ‘conversación entre dos o más personas’, que coincide con el significado corriente del diálogo” (63). El *soliloquio* “es el *diálogo sin interlocutor*, esto es, el discurso de un personaje hablando consigo mismo” (64).

El *monólogo* “es el diálogo (de cierta extensión) sin respuesta verbal (considerable) del interlocutor” (64), también puede considerarse un subgénero teatral “cuando la totalidad del diálogo dramático es un monólogo ‘absoluto’” (65). El *aparte* “es el *diálogo que convencionalmente se sustrae a la percepción de determinados personajes presentes*, para lo que resulta no oído (mientras que para el público es perfectamente audible)” (65). La *apelación* “es el diálogo que se dirige directamente al verdadero destinatario de la comunicación teatral” (66), al público.

En la obra que interesa en este trabajo, *Viaje de regreso a la cárcel*, pueden identificarse dos formas de diálogo entre las anteriormente descritas, el coloquio y el

⁶⁹ Las palabras entrecomilladas en este fragmento de la obra corresponden al argot de las prisiones de la Ciudad de México, con sus mínimas variantes dependiendo del centro. En este caso la obra hace referencia a palabras utilizadas en el Reclusorio Preventivo Varonil Norte, donde estuvo interno su autor. Para definir las se toma como referencia el *El Canerousse. Diccionario de la Cárcel*, compilado por J.L. Franco y publicado en el 2014, el cual fue recopilado en el Reclusorio Norte, por lo que coincide con las palabras “caneras” presentes a lo largo de la obra. En el texto dramático no están marcadas de forma especial, ni definidas, pero para este trabajo es necesario aclararlas.

soliloquio. La primera por tratarse de la forma más convencional del diálogo teatral y la segunda está ejemplificada en el siguiente fragmento.

Secretario 2: Bien, muy bien, ¿pero qué referencias trae amigo?

Topo: ¿Referencias? (Para sí) ¡Uyyy! Ni modo que lo mande a “Reno” (Reclusorio Preventivo Varonil Norte) a preguntarle al Ezequiel que trabajé con él.

En este fragmento la forma de diálogo como soliloquio está señalada en una acotación, y como apunta García Barrientos (2003), el soliloquio es una forma altamente teatral porque “sólo en el mundo ficticio está el personaje solo y habla para sí; en el teatro está ante el público y habla, sin duda alguna, para él” (64).

Otro elemento significativo del texto dramático son sus *divisiones*, como los actos, los cuadros y las escenas. Los *actos* en su forma aristotélica tradicional están divididos en tres secciones:

- 1°. El punto de partida. (Situación inicial de aquí y ahora)
- 2°. El texto-acción. (Situación media o mediaciones.)
- 3°. Un punto de llegada. (Situación término.) (Román Calvo, 2003:27).

Los *cuadros*, otra de las divisiones del texto dramático, está designado por dos acepciones según la autora Norma Román Calvo (2003). “La primera que ya resulta obsoleta, se refiere a la subdivisión de un acto en dos o tres cuadros. Fue empleada en el teatro realista del siglo XIX, para indicar cambios de lugar y de tiempo durante el transcurso de un acto” (28) La segunda acepción del cuadro es cuando:

En una dramaturgia en actos los elementos de suspenso son más evidentes. Nos encontramos con una interrogante planteada violentamente, cuya respuesta hemos de esperar en el acto siguiente. Pero en la construcción en cuadros, cada uno de ellos es una experiencia acabada que exige un tiempo, un intervalo para ser digerida (Román Calvo, 2003:29).

Dentro la división del texto por último está la *escena*, la cual en su aplicación externa señala las entradas y salidas de los personajes, y en su aplicación interna “representa un punto de partida; una situación por resolver; y un punto de llegada que deja una interrogante, la cual dará lugar al nacimiento de una nueva escena” (Román Calvo, 2003:29). Aunque el autor de *Viaje de regreso a la cárcel* divide el texto en diez escenas en realidad existen diecinueve.⁷⁰

La acción a nivel profundo

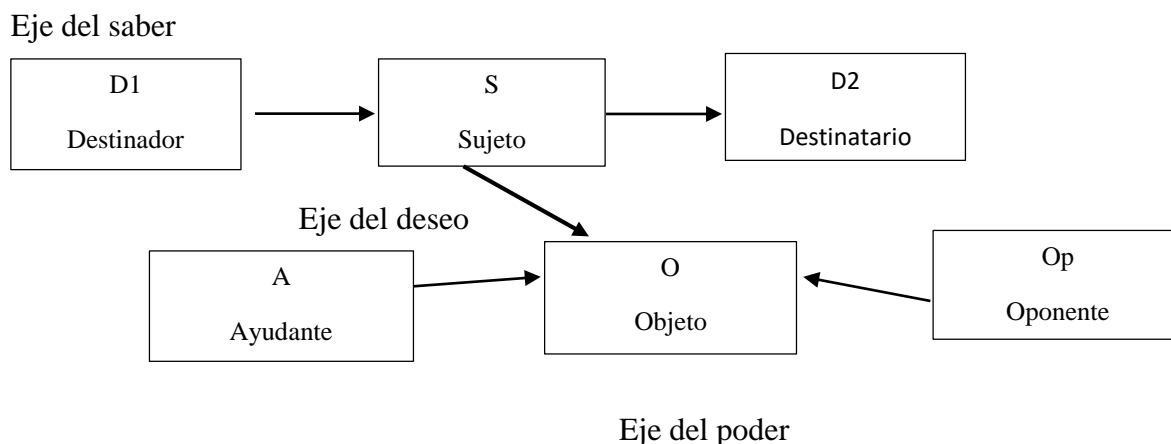
Norma Román Calvo (2003) señala tres principales concepciones respecto a la relación entre *la acción y el personaje*, la primera es la *concepción existencialista* propuesta por Aristóteles, quien “asegura que los personajes no actúan siguiendo su carácter, sino que tienen un carácter en función de sus acciones. El personaje, en este caso, es un agente y lo principal es mostrar las diferentes fases de una acción” (33). La segunda concepción es la *esencialista*, que contrario a la concepción existencialista “considera que la acción es una consecuencia del carácter de los personajes” (34). Por último, la autora menciona la llamada *teoría funcionalista del relato*. “En ella, la acción y los personajes se complementan una con otros y por lo tanto las ideas del personaje y acción también dejan de ser contradictorias” (33). “El personaje opera como agente de una o varias fuerzas que se mueven dentro de la obra” (70).

Para analizar las fuerzas que se mueven dentro de la obra a partir de la *teoría funcionalista*, Román Calvo (2003) acude a un *esquema de análisis de la acción de los personajes*, el cual está dividido en cuatro niveles: el primero de estructura lógica, el segundo de estructura profunda, el tercero de superficie textual y el cuarto de estructura superficial. A través de este esquema se puede identificar qué motiva la acción dramática en el texto, cuál es la función de los personajes y cómo se corporiza en la representación.

En el primer nivel, de *estructura lógica*, la autora recurre al *modelo actancial* propuesto por Anne Uberfseld. Según este modelo la trama se desarrolla en torno a seis categorías denominados “actantes” distribuidas en parejas. La primera pareja compuesta por

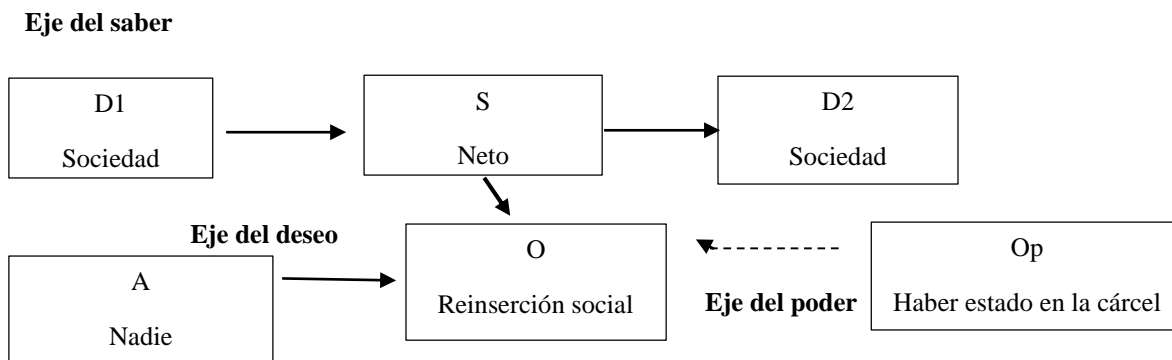
⁷⁰ La división del autor en diez escenas puede entenderse si se consideran como “verdaderas unidades”, en el sentido al que se refiere Román Calvo (2003) en la siguiente cita: “Así puede ocurrir, que para construir una verdadera unidad (una escena) dentro de la acción dramática sean necesarias varias escenas de entradas y salidas de personajes” (29).

sujeto-objeto se vincula con una relación de deseo, este eje traza la trayectoria de acción del protagonista. La segunda pareja se vincula con el *eje del saber y del poder* en algunas ocasiones, conformada por *destinador-destinatario* (remitente y receptor). La tercera pareja la integran *ayudante-oponente*, dos fuerzas contrarias que ayudan o se oponen a que el sujeto consiga el objeto. No necesariamente tienen que ser personajes, pueden ser una abstracción, un personaje colectivo o un conjunto de personajes. Gráficamente se expresa del siguiente modo:



(Román Calvo, 2003:43).

Román Calvo (2003) hace uso de este modelo “tomando en cuenta que **todo relato es la historia de un personaje que desea algo con toda su fuerza**, y que, a través de la historia el **sujeto** efectuará una serie de acciones tendientes a obtener ese **objeto**” (42). En el segundo nivel, el de los *actantes*, “que es la entidad general ubicable en el esquema anterior con los valores sustituidos en las casillas correspondientes, según la obra de que se trate” (72). Si se intenta trasladar este esquema a la obra de *Viaje de regreso a la cárcel*, queda de la siguiente manera:



En la obra que se analiza los personajes principales: Neto, Topo, Pedro, Fercho y Ojos acaban de salir de prisión y los cuatro primeros quieren seguir con su vida en libertad “por la derecha” (lejos del crimen), pero en “la calle” (la libertad) se enfrentan a una serie de obstáculos por haber estado en la cárcel. Neto vuelve a casa y sus hijos le guardan rencor por su ausencia cuando fueron niños. Topo no puede encontrar trabajo porque nadie lo acepta por sus antecedentes penales. Pedro es señalado por sus padres y sus hermanos. Fercho encuentra que su mujer lo ha dejado por otro hombre. Ojos es el único que nunca tiene la intención de no delinquir, es a él a quien todos los demás recurren cuando después de sus respectivas decepciones al salir de prisión para cometer un crimen en el que mueren Pedro, Fercho y el mismo Ojos, y que envía de regreso a la cárcel a Neto y a Topo, donde este último se suicida.

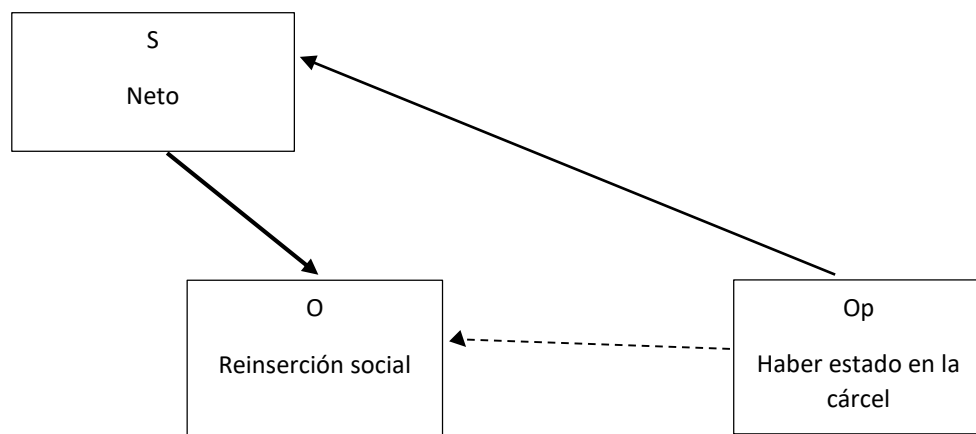
En el diagrama actancial se ha puesto el nombre de Neto como sujeto por ser el único que sobrevive del grupo de ex presidiarios, pero podría funcionar del mismo modo con los personajes de Topo, Pedro y Fercho, ya que los cuatro persiguen el mismo objeto “reinsertarse a la sociedad”. Y como apunta Román Calvo (2003) “la pareja **sujeto-objeto** es la básica de todo relato” (44). “La determinación del **sujeto** sólo puede hacerse en relación con la acción y en correlación con el **objeto**” (45).

Así, en la pareja destinador-destinatario, el destinador que motiva la acción del sujeto es la sociedad, porque aunque se trate de un elemento abstracto es la que obliga a los sujetos a comportarse de acuerdo a sus parámetros. En este sentido y como menciona Román Calvo (2003) “la casilla del destinador es la portadora de la significación ideológica del texto

dramático” (47). Por lo tanto, es la misma sociedad la que se beneficia si los sujetos se reinserían a ella, idealmente.

En la pareja ayudante-oponente, la casilla del ayudante se encuentra vacía porque a pesar de que supuestamente la cárcel es la que debería brindarle herramientas al sujeto interno (habilidades laborales y educativas) para que vuelva a la sociedad que lo excluyó como castigo a su falta en las leyes que la rigen.⁷¹ Por ese motivo el haber estado en la cárcel se encuentra como oponente y su línea es punteada, ya que representa un *triángulo activo* conformado por sujeto-objeto-oponente, donde “el oponente se opone al sujeto, y no a la obtención del objeto” (Román Calvo, 2003:54). La cárcel a pesar de tener la función declarada de la reinserción social, en realidad es, en términos Erving Goffman (1963), una “institución estigmatizadora”, lo cual impide definitivamente una verdadera reinserción social.

Diagrama del triángulo activo:



⁷¹ Según el Artículo 18 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, reformado por última ocasión en el año 2010 “El sistema penitenciario se organizará sobre la base del respeto a los derechos humanos, del trabajo, la capacitación para el mismo, la educación, la salud y el deporte como medios para lograr la reinserción social del sentenciado a la sociedad y procurar que no vuelva a delinquir, observando los beneficios que para él prevé la ley” (2017:26).

Siguiendo con el esquema de análisis de la acción de los personajes a partir de la teoría funcionalista, el tercer nivel, de *superficie textual* o de los “actores”, entendiendo actor desde la teoría funcionalista como “unidad antropomórfica, desprendida de alguno de los actantes o fuerzas dramáticas” (Román Calvo, 2003:73). En esta etapa el actor “todavía no está caracterizado por los rasgos que lo individualizan, sino por los rasgos comunes al ‘papel’ que realiza dentro de una sociedad”.⁷²

En relación con este nivel de análisis de la acción de los personajes, José Luis García Barrientos (2003) recurre a una *estructura “personal” del drama*, que puede definirse “como una sucesión de agrupaciones de diferentes personajes dramáticos” (158), misma que está conformada por *el reparto y la configuración*. El autor entiende por configuración “al conjunto de los personajes presentes en un momento dado”, “constelaciones de personajes – “el reparto”- de una escena” (158). Y al reparto como “el conjunto de los personajes de un drama, es decir el resultado de sumar todas las configuraciones de una obra”, “conjunto cerrado (tendencialmente) reducido, sistemático y jerarquizado de personajes” (158).

En este sentido, García Barrientos (2003) hace notar “que tanto el reparto como las configuraciones sólo acogen a los personajes definidos como dramáticos, es decir, representados por un actor, no a todos los que integran la fábula o argumento” (158). En el texto que se analiza en este apartado existe un reparto de 26 personajes dramáticos, más uno del cual se señala su participación con una acotación “voz en off”, por lo que el diálogo puede ser grabado, y como no está corporeizado no puede identificarse como un personaje dramático.

Como ya se ha mencionado, el autor de *Viaje de regreso a la cárcel* divide el texto en diez escenas (entendida esta como la unidad mínima de acción dramática) aunque en realidad existan diecinueve. Para efectos prácticos, se elabora un cuadro en relación con el

⁷² Román Calvo (2003) señala que en esta etapa los actores se conforman en personajes dotados individualidad y complejidad, aunque distingue que existen actores que se quedan en una etapa de “rol” permanente, como los personajes “tipo”. “Todos los personajes de la Commedia dell’Arte: Arlecchino, Pantalone, Pedrolino, el Capitano Spavento, etcétera, son únicamente roles; así como los personajes del melodrama, que tienen rasgos comunes a otros miembros de la sociedad: la madre abnegada, el padre intransigente, el villano, el héroe, la heroína, etcétera” (74).

reparto y las configuraciones existentes según las diez escenas que marca el autor del texto dramático que se analiza en este apartado.

El último nivel del esquema de análisis de la teoría funcionalista que señala Norma Román Calvo (2003), es el nivel *de estructura superficial* o de *representación*, es el nivel “de la superficie, aparece ya la fuerza actancial corporizada en la presencia física del intérprete o *comédien*, que ‘dará vida’ en el escenario al personaje” (74).

Respecto a este nivel se profundiza más adelante, por el momento sólo se menciona que la obra que se analiza únicamente ha sido montada y representado dentro Centros Penitenciarios Varoniles de la Ciudad de México, y en todas las ocasiones sus intérpretes han sido internos de los Reclusorios Preventivos Varonil Norte, Sur y Oriente.

Configuraciones dentro de *Viaje de regreso a la cárcel*

Reparto	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Arturo	X									
Andrés	X									X
Julio	X									X
Neto		X	X				X	X	X	
Topo		X			X		X	X	X	
Custodio 1		X								
Custodio 2		X								
Pedro		X				X	X	X		
Ojos		X					X	X		
Fercho		X		X			X	X		
Custodio 3		X	X							
Pilar			X							
Hijo 1			X							
Hijo 2			X							
Nancy				X						
Pepe				X						
Secretario 1					X					
Secretario 2					X					
Carnes					X					
Mamá						X				
Jorge						X				
Carlos						X				
Papá						X				
Policía								X		
Señor								X		
Policías								X		
Custodio									X	

Los personajes

Román Calvo (2003) apunta que existen *aspectos fundamentales* para el estudio del personaje: “el *aspecto fisiológico*, el *aspecto sociológico* y el *aspecto psicológico*. Mucha de la información para construir el personaje está marcada en las acotaciones o expresada a través de los diálogos” (77). “El aspecto fisiológico abarca las características físicas del personaje, como edad, estatura, apariencia, raza, salud, defectos físicos y otros rasgos” (78).

“El aspecto sociológico nos proporciona la relación familiar del personaje, su condición económica, su filiación política, su religión, sus costumbres, su posición social y otros datos” (Román Calvo, 2003:78). El aspecto psicológico se relaciona con la “subjetividad del personaje” (Román Calvo, 2003:78), sus ambiciones, deseos, obsesiones, manías y ambiciones, la cual muchas veces se puede observar a través de la interacción con los demás personajes.

Pero como refiere Román Calvo (2003) haciendo alusión al actor, director y teórico teatral ruso Konstantín Stanislavski, existen “algunos huecos dentro del texto, que el propio actor o *comédien* debe llenar” (78). La autora también señala que entre los factores que se deben tomar en cuenta para el análisis de un personaje se encuentran:

- a) Lo que el personaje “hace” o “deja de hacer”. Este aspecto nos permitirá establecer su relación con las acciones de la obra.
- b) Lo que él dice y lo que otros personajes dicen de él. Lo anterior establece su relación con los demás personajes.
- c) Su relación con los demás elementos del hecho teatral (gesto, movimiento, luz, etcétera.) (80).

Dentro de la obra que se analiza se pueden distinguir algunas características fisiológicas, sociológicas y psicológicas de algunos de los personajes, las cuales principalmente se infieren a través del texto ya que no existe casi ninguna acotación que haga referencia a las características antes mencionadas. De este modo, sus palabras, actitudes y la relación con los demás personajes son las que brindan la información para realizar un análisis. Se toma como ejemplo a los cinco personajes que han salido de prisión en la historia: Topo Neto, Fecho, Pedro y Ojos.

Características de los personajes de *Viaje de regreso a la cárcel*

Personajes	Fisiológicas	Sociológicas	Psicológicas
Topo	Tiene alrededor de treinta años y cuenta con fortaleza física.	Corresponde a una clase baja, vive únicamente con su madre y no tiene pareja ni hijos. No cuenta con estudios universitarios.	Es propenso a la violencia, a la depresión y a tomar decisiones impulsivas.
Neto	Tiene alrededor de cincuenta años.	Corresponde a una clase baja, tiene esposa dos hijos. No cuenta con estudios universitarios.	Intenta ser sensato y optimista.
Fercho	Tiene alrededor de veinticinco años y cuenta con fortaleza física.	Corresponde a una clase baja y no tiene familia. No cuenta con estudios universitarios.	Es celoso, violento, propenso al uso de drogas y a mentir.
Pedro	Tiene alrededor de veintitrés años.	Corresponde a una clase media, vive con su padre, su madrastra y sus medios hermanos. No cuenta con estudios universitarios.	Es introvertido y propenso a la depresión.
Ojos	Tiene alrededor de cuarenta años y es bien parecido.	Aunque proviene de una clase baja, cuenta con recursos económicos producto de su actividad delictiva.	Es promiscuo, astuto y carismático.

Norma Román Calvo (2003) también señala que existen diversas ***clases de personajes*** que se pueden clasificar en relación con su *participación en la acción dramática*, su *grado de complejidad* y su *significación*. Por su participación en la acción los personajes pueden dividirse en principales y secundarios. Los *personajes principales* son “aquellos que están en el centro de la acción; en otras palabras, los que producen el movimiento dramático, ya sea participando en la búsqueda del objeto, ya sea ayudando a su obtención, ya sea oponiéndose a ello. Entre estos personajes principales, la acción que realice uno de ellos afecta a los otros y viceversa” (80).

Por otra parte, los *personajes secundarios* “pueden perturbar o alterar a los personajes principales, pero la acción de los principales no afectará a los secundarios” (Román Calvo, 2003:80-81). Así, en *Viaje de regreso a la cárcel* de acuerdo a la participación de los personajes se pueden identificar como principales a: Neto, Topo, Pedro, Fercho y Ojos, debido a que es alrededor de ellos que se desarrolla la acción. Funcionan como personajes secundarios: Pilar, Jorge, Carlos, Nancy, Pepe o Carnes, cuya participación afecta a los personajes principales pero tienen una actuación menos manifiesta.

Por su complejidad los personajes se dividen *caracteres* o *tipos*. “El *carácter* presenta ciertos rasgos individualizantes, propios de un temperamento, de un vicio o de una cualidad” (Román Calvo, 2003:82). A esta clase de personajes también se les llama complejos o redondos. “El *tipo* es un personaje convencional que posee características físicas, psicológicas o morales conocidas de antemano por el público y establecidas por la tradición literaria: el bandido de buen corazón, la prostituta buena, la inocente perseguida, el villano, etcétera” (Román Calvo, 2003: 82).

Dentro de *Viaje de regreso a la cárcel* se pueden encontrar algunos personajes complejos y tipos. Entre los complejos están Neto, Topo, Pedro y Fercho, ya que presentan más matices, vicios y virtudes. Como tipos está Ojos, ya que no presenta matices, en el texto aparece como un villano totalmente vicioso. También la mayoría de los personajes secundarios, como la mamá, el papá o los custodios, pues actúan de acuerdo al rol estereotipado de madre abnegada y padre intransigente, por ejemplo.

Así, Román Calvo (2003) indica que entre los personajes que se clasifican por *significación* se encuentran los personajes “*reales*”, *fantásticos*, *alegóricos*, *arquetípicos* y *estereotípicos*. Los personajes “reales”, son los que dentro del mundo de la ficción presentan características realistas, como un médico o un adolescente. Los personajes fantásticos corresponden a mundos mágicos como duendes o hadas. El personaje alegórico es el que “encarna una idea o un concepto: la Alegría, la Muerte, la Fe, la Eucaristía, etcétera” (83).

El arquetipo, “del griego *archetypos*, modelo primordial, o primer modelo” (Román Calvo, 2003:83) es un personaje que se encuentra en un nivel mítico, expresa “las imágenes recurrentes reveladoras de la experiencia y de la creación humana: la culpa, la muerte, el pecado, el deseo de poder, etcétera” (Román Calvo, 2003: 84). Por último, el estereotipo “es

el personaje que habla o actúa según un esquema ya conocido en obras anteriores. Desde el punto de vista literario, es un esbozo de personaje, pobremente elaborado por el autor. Actoralmente, es la insuficiente y defectuosa representación de un personaje, donde se hace uso de clichés” (Román Calvo, 2003: 84). Así, se puede decir que dentro del texto dramático que se estudia en este trabajo, los personajes corresponden a la categoría de “*reales*”.

Niveles narrativos y dramáticos

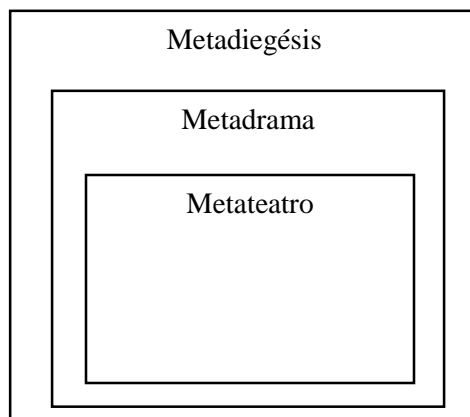
En primer lugar, Luis García Barrientos (2003) hace presente la diferencia entre los niveles en la narración “pura” y la narración dramática al señalar que “el fenómeno de los niveles atañe a la ‘voz’ en la narración y a la ‘visión’ en el drama; depende básicamente del acto comunicativo, real o ficticio, de contar una historia (*narración*) y representar teatralmente un argumento (*escenificación*) (230). En este sentido, García Barrientos (2003) traslada los niveles narrativos propuestos por Gérard Genette al contexto dramático, así, el nivel primigenio, el que abarca el universo de la historia, es el *diegético*, el perteneciente a la representación.

Es alrededor del universo diegético que se distinguen los distintos niveles narrativos, de historias dentro y fuera de la historia principal o de dramas dentro y fuera del drama principal. Así, García Barrientos (2003), indica que según Genette existen tres tipos de niveles dentro del relato: el nivel *extradiegético*, (*intra*)*diegético* y *metadiegético*. Por lo tanto, “el primero corresponde al plano de la narración (narrador-narratorio), el segundo al de la historia (personajes) y el tercero al contenido de un relato de segundo grado, a la historia dentro de otra historia” (231).

Al trasladarse estos niveles al universo teatral “el nivel *extradramático* equivale al plano escénico (ficticio, representante), el nivel *intradramático* al plano diegético (ficticio, representado) y el *metadramático* al drama dentro del drama” (García Barrientos, 2003: 231). De este modo es que a partir del traslado de los niveles narrativos a la esfera dramática García Barrientos (2003) propone distinguir tres niveles narrativos dentro de la representación teatral: *metateatro*, *metadrama* y *metadiegesis*.

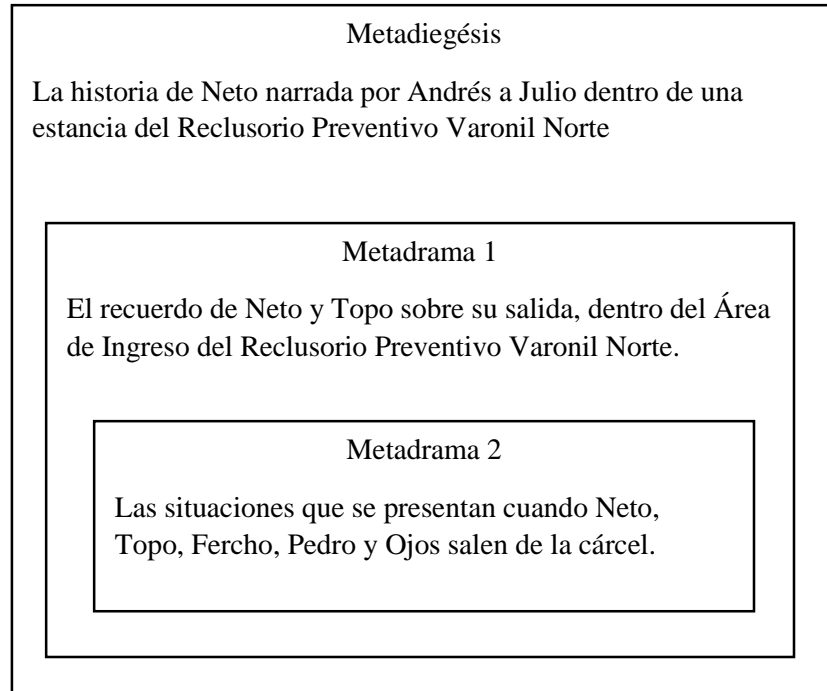
Por lo que en la propuesta de García Barriento (2003) se puede entender metateatro como “la forma genuina de ‘teatro en el teatro’ que implica una puesta en escena teatral dentro de otra” (232). El metadrama involucra un drama secundario que es escenificado no como una puesta en escena sino como un sueño o un recuerdo enmarcado en otra trama.

El tercer y último nivel, correspondiente a la metadiegesis, tiene que ver con una historia de segundo grado, enmarcada por una especie de “narrador interno”, y que a diferencia del metadrama es más extenso, prácticamente engloba a la trama principal, funciona sólo como un pretexto para que se desarrolle la historia que realmente se quiere contar. Estos niveles pueden expresarse gráficamente de la siguiente manera:



(García Barrientos, 2003: 233)

Resulta sumamente pertinente para el análisis de *Viaje de regreso a la cárcel* recurrir a estos niveles narrativos puesto que en la obra pueden identificarse el nivel de metadiegesis y el de matadrama, debido a que el relato en el que participan los cinco personajes principales se enmarca en un recuerdo de dos de ellos, quienes a su vez son parte de la narración de otro personaje. Para que la idea resulte más clara se recurre a un cuadro parecido al anterior.



Así, el segundo nivel del metadrama sirve para contextualizar la situación que viven los personajes de Neto y Topo dentro del relato de Andrés a Julio, en este sentido podría decirse que Andrés funge como una especie de narrador interno, ya que la obra comienza con la escena en la que Andrés se encuentra con Julio para narrarle la historia de Neto, y concluye con los mismos personajes después de la narración de la historia de Neto. La cual comienza con ellos en el Área de Ingreso del reclusorio y concluye con el suicidio de Topo en el baño de una celda. El relato más profundo es el recuerdo de Topo y Andrés donde se explica lo que los trajo de nuevo a prisión, empieza con su salida y concluye con su segunda aprehensión.

Aunque García Barrientos (2003) no especifique cómo se debe representar un metadrama dentro de otro metadrama, se intuye que a su vez puede distinguirse en niveles, y si dentro de *Viaje de regreso a la cárcel* hubiese existido una representación teatral, el nivel de metateatro se encontraría dentro de uno de los niveles del metadrama, posiblemente en el nivel dos.

Elementos de la Configuración Cultural Canera en el texto dramático:

Viaje de regreso a la cárcel

Después de haber aclarado algunas nociones sobre lo que implica una configuración cultural, y particularmente una Configuración Cultural Canera, se procede a identificar sus elementos en el texto dramático que se está analizando en este trabajo. En primer lugar, los *campos de lo posible* son identificables cuando se hace referencia al sexo dentro de prisión⁷³, al uso de drogas, y las extorciones y amenazas por parte de otros internos⁷⁴. El siguiente fragmento ejemplifica este hecho:

Nancy: Cuando estaba contigo allá adentro sólo querías sexo, yo me sentía como un objeto y tú empezaste a convertirte en un animal.

Fercho: Pero si todo estaba bien mi amor, no entiendo

Nancy: Además el dinero empezó a faltar y tú con tus mentiras de que habías tirado la tele y debías dinero, ¿y si no pagabas te iban a matar no? Y no parabas de drogarte.

La *lógica de interacción entre los pares* está presente cuando uno de los personajes hace referencia a la edad de otro con el mote de “tío”⁷⁵, por lo general las personas mayores de 65 años se encuentran en un dormitorio especial, pero si lo prefieren pueden estar en otros dormitorios determinados por otro tipo de factores, ya sea por el número de reincidencias o si trabajan como comisionados para la institución. Así, dentro de la cana el ser “tío” implica respeto, como se muestra en el siguiente fragmento:

⁷³ Aunque los internos tienen derecho a solicitar la Visita Íntima semanal de sus parejas en el exterior, debido a que los trámites burocráticos son demasiado complicados se ha creado un negocio de “cabañas” {lugares improvisados para tener relaciones sexuales} para que cualquier persona que ingrese al reclusorio como visita pueda tener sexo sin comprobar que es pareja legítima de algún interno. No hace falta decir que este negocio es institucionalmente ilegal, pero en el campo de lo posible de la Configuración Cultural Canera es válido que ocurra. El reciente libro de la periodista Gabriela Gutiérrez (2016) describe detalladamente la forma en que opera este negocio.

⁷⁴ Generalmente las extorciones y amenazas son realizadas por los “chavos” {ayudantes} de los internos que controlan la venta de droga dentro del reclusorio, para agilizar el pago de las deudas de los internos adictos.

⁷⁵ “Persona entrada ya en edad” (Franco, 2014:93).

Andrés: Oye mi Julio, quiero platicar contigo.

Julio: Sí dime tío Andrés ¿Qué onda? ¡No vayas a empezar con lo del “cantón” (celda o estancia) eh, no manches!

La *trama simbólica común* se identifica en todas las palabras que son utilizadas en un Centro Penitenciario de la Ciudad de México y son identificables por toda la población que lo habita, por lo menos para los que llevan más de cinco años de condena y entienden todo lo que implica la Configuración Cultural Canera. Además de las palabras que ya han sido definidas, en el texto se encuentran otras expresiones que dan cuenta de este elemento, como: “comprar más años” {cometer un delito dentro de prisión}, “soleta” {sentencia} o “carajo” {puede funcionar como piropo o como expresión de entusiasmo}. En el siguiente fragmento se muestra el contexto en que puede ser utilizada la expresión “carajo” de forma canera:

Andrés: Ven conmigo, te voy a invitar un cafecito y te platico su historia ¡Va!

Julio: Carajo con el cafecito, va mi carnal.

Los *principios de división compartidos* son visibles en el texto sobre todo en la relación que se establece entre los internos y los custodios, estos últimos se encuentran en una posición de poder sobre los primeros, lo que los ubica en una relación dicotómica y complementaria dentro de la dinámica de la prisión. Los custodios existen para controlar a los presos, y sin custodios la condición de preso no sería tal. Por esta razón los custodios tratan abusivamente a los internos, y los internos deben de soportar este tipo de tratos, como se muestra en el siguiente fragmento:

Custodio 1: Órale weyes, encuerándose. Los voy a revisar, ah. Y me hacen unas sentadillas. ¡Va, como va!

Como se ha podido notar en este apartado, la mayoría de los elementos de la Configuración Cultural Canera identificados en el texto de *Viaje de regreso a la Cárcel* están presentes en las escenas que tienen lugar al interior de la prisión, lugar donde fue montada y representada.

De este modo es que se prosigue con el nivel de análisis del proceso de montaje y de representación.

El proceso de montaje y la representación⁷⁶: *Viaje de regreso a la cárcel*

En esta sección del trabajo se analizan los datos que se arrojaron a partir de la observación participante realizada durante los nueve meses que duró el proceso teatral de *Viaje de regreso a la cárcel* en el Reclusorio Preventivo Varonil Oriente, para ello se han identificado cuatro elementos dentro de la trayectoria del proceso teatral: *los motivos, el grupo, las limitaciones y la representación*. Estos cuatro elementos corresponden a cuatro momentos dentro del desarrollo del montaje y son explicados por medio de los cuatro elementos de la Configuración Cultural Canera, propuesta a partir de la obra de Alejandro Grimson (2011). Así, los elementos de la Configuración Cultural Canera: *campos de lo posible, lógica de interacción entre los pares, trama simbólica común y principios de división compartido*, se conectan con las categorías identificadas durante el proceso teatral.

Los motivos: *campos de lo posible*

Dentro del proceso de montaje de *Viaje de regreso a la cárcel*, los *campos de lo posible* se relacionan con *los motivos* que impulsaron a los internos a integrarse al proyecto de teatro del taller de teatro de la institución, los cuales fueron siempre estratégicos. Estos motivos se conectan con los *campos de lo posible* porque se dieron a partir de dinámicas particulares dentro de la Configuración Cultural Canera.

En este sentido, la principal situación que marcó el montaje de *Viaje de regreso a la cárcel* en el Reclusorio Oriente fue que simultáneamente se realizaban otras dos puestas en

⁷⁶ En esta investigación se entienden estos dos conceptos a partir de las definiciones que ofrece Patrice Pavis (1998), quien explica el montaje como “una forma dramática en la que las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos” (299), y a la representación teatral como la acción de “hacer presente en el instante de la presentación escénica aquello que antes existió en un texto o en una tradición teatral. Ambos criterios (repetición de un dato anterior y creación temporal del *evento* escénico constituyen, en efecto, la base de toda puesta en escena” (397). En este sentido, cuando en este trabajo se hace referencia al montaje, implica el proceso de ensayos y cuando se hace referencia a la representación tiene que ver con el *convivio teatral*, en términos de Dubatti (2007).

escena, totalmente diferentes tanto en el contenido del texto dramático, como en recursos e intenciones. La obra musical de *El Quijote de la Mancha*, escrita por Dale Wasserman, y *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, eran las otras obras que se realizaban mientras que el Profesor de Teatro dirigía la obra que se analiza.

Los otros dos montajes eran dirigidos por personas ajenas a la institución. *El Quijote* era espectacular, contaba con luces, música en vivo, vistosos vestuarios, coreografías y con la participación de las internas del Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”. *Roberto Zucco* tenía la participación de jóvenes y bellas actrices profesionales, y una propuesta escénica más poética y osada.

Pero “el taller oficial” era el único que podía ofrecer constancias para beneficios por lo que esta situación fue una de las principales razones para que los internos se integraran al proceso de *Viaje de regreso a la cárcel*, así como el hecho de que asistiera una mujer a los ensayos. Recurso al que la mayoría de los directores que tiene la posibilidad recurren en los centros varoniles debido a que existe una gran reticencia por parte de la población varonil a interpretar roles femeniles, como me explica Gabriel: “Tuve que hacer muchas veces de mujer en el teatro porque nadie más quería hacerlo, porque sí te molestan, en el kilómetro te gritan con el nombre de tu personaje de mujer pero qué les dices, así son y te tienes que aguantar” (Comunicación personal, 4 de noviembre de 2017). Y la comunidad trans pocas veces se integra a las actividades culturales y deportivas.

Así, los *campos de lo posible* se hacen presentes en la forma que los actores que intervienen en una prisión pueden accionar al margen de los fines de la institución para cubrir las carencias que conlleva el encierro, sobre todo emocionales y afectivas. “Es por la convivencia” me decían todos, el poder relacionarse con otras personas, mujeres y hombres, ajenas al ambiente penitenciario era un respiro para los internos, los complementaba de algún modo, sobre todo para los que no contaban con visita. Ejemplo de ello son los fragmentos de estas cartas:

De antemano te felicito por dedicar parte de tu tiempo a personas en esta situación ya que es algo agradable para nosotros porque compartimos cosas distintas a lo que vivimos día con día (Álvaro, septiembre de 2014).

No intento conquistarte, pero está bien chido convivir con una chava que no sea de este medio (Fernando, febrero de 2016).

La visita de una niña como tú representa luz en la penumbra, gracias por iluminar los días invernales de sombras que ante una fuente luminosa, por un momento, recuperan la luz de sus miradas y corazones (Jorge, diciembre de 2014).

Sin embargo, a pesar de que la mayoría de los internos se integraron a al proceso de *Viaje de regreso a la cárcel* por razones prácticas, relacionadas totalmente con lo que implica la vida en reclusión, también se dieron casos de internos que participaron en el montaje por verdadero gusto por el teatro, por simple curiosidad o deseos por experimentar algo nuevo. En este sentido, los internos reincidentes eran los que, por decirlo de algún modo, tenían un interés más genuino, ya que su situación no les permite acceder a beneficios por medio de constancias.

El grupo: *lógica de interacción entre los pares*

La *lógica de interacción entre los pares* es reconocible en los miembros del grupo Carotas. Al final de todo el proceso, diecinueve fueron los internos que llegaron a las presentaciones como intérpretes. La siguiente tabla muestra las principales características de los miembros del grupo.

Los Carotas

Nombre	Edad	Dormitorio	Dedicación	Personajes
Hugo	44	8	Vendedor	Neto
Expreso	44	5	Vendedor	Topo
Fernando	27	6	Músico	Fercho
Rubén	38	5	Estudiante	Pedro
Roberto	25	5	Artesano	Ojitos

Olmos	32	8	Comisionado en el área de audio del auditorio	Hijo 1
Jonathan	27	6	Maneja una línea telefónica	Julio
Armando	35	8	Comisionado en el área de pintura del auditorio	Hijo 2
Gervasio	68	6	Da clases en el Centro Escolar	Custodio y Secretario 1
Miguel	66	5	Estudiante	Arturo y Secretario 2
Jesús	45	5	Artesano	Andrés y Papá
Ricardo	33	6	Planchador de ropa ajena	Carnes
Hernán	40	8	Vendedor	Extra
César	43	6	Artesano	Extra
Rolando	44	5	Comisionado en el área de pintura del auditorio	Extra
Christian	35	6	Reparador en un taller de aparatos electrónicos	Extra
Ricardo	33	6	Planchador de ropa ajena	Carnes
Lenin	36	2	Comisionado en el área de pintura del auditorio	Extra
Sergio	40	2	Comisionado en el área de pintura del auditorio	Extra

Aunque todos los miembros del grupo saben cuáles son las características de sus dormitorios y sus zonas no todos se adscriben a ellas, por ejemplo, ninguno de los habitantes del Dormitorio 5 consumía drogas, pero más de la mitad eran reincidentes, aunque habitaran en otro dormitorio que no fuere el 6. Los motivos por los que se encuentren en ese dormitorio pueden ser porque han pagado cierta cantidad a cambio de su traslado del dormitorio que el Centro de Observación y Clasificación les ha asignado oficialmente.

También las actividades que realizan al interior de la prisión caracterizan a los miembros del grupo, sólo Jonathan se dedicaba a una actividad institucionalmente ilegal, como rentar un teléfono celular a otros internos, pero posible y aceptada dentro de la

Configuración Cultural Canera del Reclusorio Preventivo Varonil Oriente. En ese sentido casi todos eran “aplicados” y “llevaban su cárcel tranquila”.

Las limitaciones: *principios de división compartidos*

Los *principios de división compartidos* se evidenciaron durante todo el proceso de montaje en las carencias, comparadas con las posibilidades que los otros procesos teatrales tenían (*El Quijote* y *Roberto Zucco*). Todos en el Reclusorio Oriente, trabajadores e internos, veían al montaje del grupo Carotas como inferior en comparación con los otros dos grupos que tenían reseñas en los periódicos y posibilidades que en el caso de *Viaje de regreso a la cárcel* eran impensables, como conseguir apoyo externo para vestuario, música e iluminación; o evitar los traslados de los miembros del grupo a otros centros penitenciarios.

Las condiciones de la prisión fueron determinantes durante el proceso de realización de *Viaje de regreso a la cárcel*, y como todo lo canero, tenían que sortearse de la manera más ingeniosa posible, con los recursos disponibles. Así, entre las principales limitaciones se encontraba la intransigencia del personal de Seguridad y Custodia, quienes en muchas ocasiones negaban el acceso al Auditorio, donde se realizaban los ensayos de la obra, a los miembros de Carotas. Para agilizar el acceso se tuvieron que tramitar gafetes que justificaran las salidas de los internos de los dormitorios y pases para las llegadas después del último pase de lista.

En este sentido, la dinámica entre los internos y el personal de Seguridad y Custodia, también ejemplifica el principal hecho dentro de los *campos de los posible*, el pase de lista se cobra, ningún interno puede salir o entrar de su dormitorio si no paga por lo menos cinco pesos diarios, y este hecho limita el accionar de muchos internos, pues como señala Gabriel: “Muchos viven en una gran angustia porque no tienen dinero para pagar su lista” (Comunicación personal, 28 de octubre de 2016).

Otro interno en una ocasión me dijo también refiriéndose a los problemas que tenían que superar para llegar dos veces a la semana al ensayo: “Tú no sabes lo que tenemos que pasar para llegar aquí”. Así, la asistencia a los ensayos de los miembros del grupo estuvo

limitada en primer lugar por los problemas de movilidad dentro de las áreas comunes, motivados esencialmente por los custodios.

Otra limitación para que los internos asistieran frecuentemente a los ensayos eran sus otras actividades. Casi todos los miembros de Carotas tenían que asistir a la escuela o tenían trabajo, lo que para ellos era mucho más prioritario que ir a los ensayos de la obra de teatro. En el caso de Jonathan por ejemplo, su trabajo rentando una línea telefónica lo obligaba a permanecer todo el día en su dormitorio porque tenía que dar forzosamente cierta cantidad al dueño de la línea, sin importar si hubiera juntado ese dinero o no, sólo por el hecho de tener en renta ese equipo. Por esa razón Jonathan se ausentaba constantemente.

Una limitación muy importante también fueron las situaciones personales que afectaron a los internos a lo largo del proceso teatral y que propiciaron su inasistencia. Hugo, por ejemplo, durante muchos meses tuvo un fuerte problema de depresión que somatizó de tal modo que le impidió moverse y lo hizo bajar muchísimo de peso; y ocasionó su inasistencia a los ensayos. Del mismo modo, los conflictos entre los internos y con El Profesor de Teatro representaron un obstáculo para que se conformara el grupo.

Así, todas estas limitaciones tuvieron que irse superando sobre la marcha con lo que se tenía a la mano, si alguien faltaba seguido inmediatamente se buscaba su remplazo, y todos colaboramos para conseguir la música, el vestuario, la utilería y la escenografía, ya que contrario a los otros dos montajes no se contaba con apoyo exterior y el de la institución era muy limitado también, por estas razones muchos pensaban que la obra de *Viaje de regreso a la cárcel* “no estaba muy buena”, como lo expresó en una ocasión un interno ajeno al grupo Carotas.

La representación: trama simbólica común

En la representación de *Viaje de regreso a la cárcel* se hizo evidente la trama simbólica común no sólo en el lenguaje canero, también en los elementos visuales comunes para los que forman parte de la configuración cultural que se propone, porque existen imágenes, situaciones características y materialidades particulares de una cárcel varonil en la Ciudad de México.

Las situaciones planteadas en el texto de *Viaje de regreso a la cárcel* se complementaron con escenas propuestas por El Profesor de Teatro, imágenes identificables para todos los integrantes de la Configuración Cultural Canera. En ese sentido, la obra comenzó con una canción compuesta e interpretada por Fernando, con una temática referente a la cárcel. Después, la primera escena del texto que tiene lugar en la estancia se complementó con un pase de lista, durante los ensayos el director sólo tuvo que decir “hagan una estancia” para que los internos tomaran una estructura de madera del montaje del *Quijote*, la usaran como litera y se amontonaran en el suelo, aludiendo a la condición en la que duermen todas las noches.

Otra escena que se agregó y que tiene que ver con la *trama simbólica común* fue la escena del “fumadero” {lugar donde se consume droga dentro de la prisión}. En ella los mismos internos propusieron situaciones comunes de estos espacios, uno llevaba unos tenis en la mano haciendo alusión a que pretendía venderlos a cambio de droga y otro gritaba incoherencias como producto de su alucinación. En una de las funciones esta escena rebasó el plano de la ficción cuando uno de los intérpretes fumó una piedra real sobre el escenario.

La última escena que se incluyó con relación a la *trama simbólica común* fue la escena del predicador, ya que dentro de la cárcel son muy comunes los grupos religiosos donde los que dirigen las sesiones se expresan vehementemente y los asistentes responden con mucha pasión. Gervacio fue quien interpretó ese personaje y él mismo creó sus diálogos.

La materialidad de la puesta en escena también fue muy canera, la utilería estaba hecha con cosas recicladas, parte de la escenografía era de papel maché, la iluminación se ejecutaba directamente de la caja de luces juntando cables pelados y la mayoría de los internos utilizaron su propia ropa color beige como vestuario. Así, como parte de la producción se unieron los esfuerzos de los comisionados de audio, iluminación, arte en papel maché, pintura y sastrería.

Todos los comisionados del área de pintura del Auditorio que participaban como actores en el grupo Carotas también colaboraron para la realización de la escenografía. Armando, uno de los actores y pintor, realizó el diseño del programa de mano, dibujó una estancia a manera del interior de un teatro: los camarotes como palcos, los que duermen en el piso acomodados como asientos y en el centro el baño como escenario.

Por lo tanto, la realización de la obra implicó un esfuerzo conjunto entre internos, director y la participante externa, yo. El público siempre fue gente involucrada en el entorno carcelario: internos, familiares y trabajadores de la institución, a parte de mí jamás se contó con asistentes que no pertenecieran al ámbito carcelario. En ese sentido y por todo lo que se ha argumentado a lo largo de este texto, se puede decir que la obra de *Viaje de regreso a la cárcel* es un claro exponente del tipo de teatro que se busca proponer a partir de la Configuración Cultural Canera, el Teatro Canero.

El Reclusorio Preventivo Varonil Oriente y la
U.D. de Educación, Cultura y Recreación

*Tienen el Honor de invitarle
a la Obra de Teatro*

Viaje de Regreso a la Cárcel



Dirección:

77

⁷⁷ Ilustración realizada por Armando, miembro del grupo de teatro *Carotas* del Reclusorio Preventivo Varonil Oriente.

Aventureras

En este apartado se desarrolla el análisis del texto dramático *Un bastón tras las rejas*, escrito por Natacha, ex interna del Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”, en tres dimensiones, la primera tiene que ver con la estructura formal del texto, la segunda en relación a la presencia de los elementos de la Configuración Cultural Canera en el texto y la tercera con los elementos de la Configuración Cultural Canera presentes en el proceso de creación y realización, los cuales han sido identificados a través de la entrevista etnográfica realizada a Natacha, ya que no se estuvo presente en el mismo, únicamente como espectadora durante su única representación en Turquesa.

Posteriormente se realiza el análisis de la forma en que se hizo presente la Configuración Cultural Canera a lo largo del proceso de montaje de *Aventurera*. Ha sido necesario recurrir a dos experiencias completamente diferentes en el caso del centro femenino para analizar, en el caso del texto de Natacha, la forma en que son representadas las carencias y particularidades de una cárcel para mujeres en la Ciudad de México, y en el caso del proceso teatral de *Aventurera*, poder evidenciar y analizar las tensiones que existen entre los intereses de la institución penitenciaria al apoyar montajes de ese estilo y los intereses de las internas al participar en ellos; teniendo presente en ambos casos la perspectiva de género.

Es así como se procede a analizar el texto dramático de Natacha, *Un bastón tras las rejas*, el cual cuenta la historia de Fernanda, una ex interna que después de muchos años de sentencia es liberada siendo una anciana, y que al encontrarse en la calle con Rapunzel, otra ex interna, reflexiona sobre la situación de la cárcel femenil en la Ciudad de México a través de su experiencia de encierro⁷⁸.

⁷⁸ El texto dramático *Un bastón tras las rejas* está disponible para su consulta en el apartado de los anexos al final de la investigación.

Elementos significativos del texto dramático: *Un bastón tras las rejas*

Notación dramática

Acotaciones o didascalias: De los tres tipos de acotaciones que señala Norma Román Calvo (2003) dentro del texto dramático que se analiza en este apartado se pueden encontrar particulares e inscritas en el diálogo del personaje. Del primer tipo sólo existe en el texto la siguiente (“Entra Rapunzel. Se sienta”). Y Aunque Román Calvo (2003) señala que en la actualidad ya no se usan acotaciones dentro de los diálogos de los personajes, en este caso el primer diálogo de uno de los personajes sirve para señalar el lugar de la acción, las características físicas de otro personaje y algunos datos de su vida.

Ejemplo: Rapunzel: Salí de mi casa como cada Domingo para comprar el periódico, el último que todavía relataba la realidad. El último que no trabajaba para el Gobierno. Era un periplo llegar al kiosco, porque la mayoría de la gente vivía en las calles; nadie ya podía pagar rentas. Se organizaban para la distribución de la leche y el pan, la instrucción de los niños y el cuidado de los enfermos se daba en las banquetas de las avenidas abandonadas. La escritura de mis libros me permitió vivir en la casa que adquirí hace 20 años. Servían cafés frente al kiosco. Me senté y comencé mi lectura, cuando de pronto un revuelo de palomas me hizo levantar la cabeza y detener mis ojos sobre una viejita con un bastón. Era Fernanda. La reconocí por sus dientes, su tez blanca y la cicatriz que tiene en la mejilla izquierda; cicatriz que le hizo su segundo marido cuando un día, de regreso a casa la quiso matar por no tener la cena lista. La justicia había condenado a Fernanda a cincuenta años de prisión por homicidio en contra de su violento y honesto esposo. La invité a sentarse, no quiso café, escogió una taza de té de manzanilla que tomó temblando, mordisqueó la mitad de un pan y empezó a contarme. Acababa de salir de prisión a los 77 años de edad.

Diálogos: El fragmento anterior es una muestra de que en *Un bastón tras las rejas* existe en el diálogo una *función metadramática*, ya que el personaje de Rapunzel se expresa directamente al público, ese mismo diálogo también tiene una *función diégetica o narrativa* porque relata el contexto del momento y los antecedentes de la vida de Fernanda. Los últimos tres diálogos, los únicos en los que interactúan los dos personajes de la obra tienen una *función ideológica o didáctica* ya que expresan una idea muy clara sobre la prisión.

Ejemplo: Fernanda: ¿Sabes? Eso sucedió por no modificar las leyes. Por mantener esa política neoliberal, elitista y machista. La cárcel no sirve ni de castigo ni de reinserción, sirve para romper vidas.

Rapunzel: Tienes razón, Y no es necesario pasar 50 años detrás de las rejas para entender esto. Yo, si no hubiera escrito mis libros, estaría en la banqueta con los demás. Ven, acompáñame a mi casa. Te voy a enseñar mi vivero.

Fernanda: Pero antes quiero decir algo. A los seres humanos que se esconden detrás de las profesiones que rigen el estado: vergüenza. En cuanto a la masa aborregada por los medios de comunicación, piensen por sí mismos; no juzguen sin saber. Y en fin, a todas las presas y todos los presos: resistencia. Ándale, ayúdame.

Como *formas del diálogo dramático*, la única parte en la que está presente el *coloquio* es en el fragmento anteriormente citado. El principal diálogo es expresado por el personaje de Fernanda a manera de *monólogo*, pues si bien está hablando con Rapunzel, ella escucha en silencio para que la narración de Fernando se desarrolle.

Divisiones: El texto dramático de *Un bastón tras las rejas* está conformado por un solo acto, que al dividirse en tres sesiones se desarrolla de la siguiente forma:

1°. El punto de partida. (Situación inicial de aquí y ahora.)

Rapunzel, quien estuvo recluida en prisión se encuentra en la calle con Fernanda, también expresa.

2°. El texto-acción. (Situación media o mediaciones.)

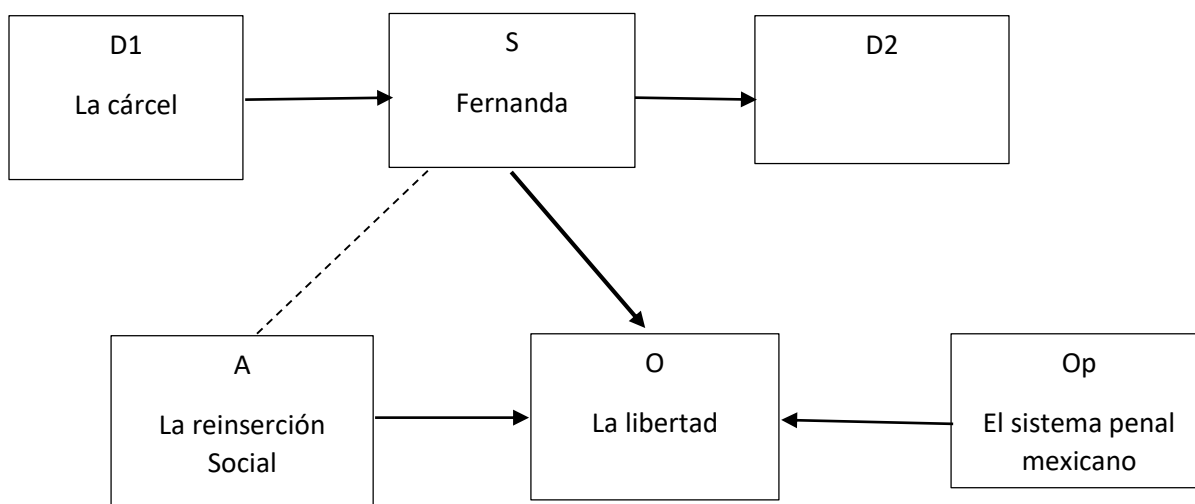
Fernanda narra a Rapunzel cómo se hizo vieja en la cárcel de mujeres. Las trampas del código penal, las condiciones de la prisión, las actividades y sus romances, para terminar en la decadencia.

3°. Un punto de llegada. (Situación término.)

Fernanda concluye su relato y hace una última reflexión junto con Rapunzel sobre la situación del sistema penitenciario mexicano.

La acción a nivel profundo

Tomando como referencia el *modelo actancial*, a continuación se muestra la forma en que se desarrolla la trama de *Un bastón tras las rejas*.



A partir de este diagrama se puede decir que en el relato de Fernanda ella es el sujeto principal de la acción y el objetivo que desea con toda su fuerza es su libertad, motivada por la desesperación que implica su encierro en prisión. El destinador y el objeto son abstracciones representadas metonímicamente en la obra. La casilla del destinatario está vacía porque como se ve en la conclusión del relato, a pesar de estar en libertad es infeliz porque está vieja y sola.

El ayudante que colabora para la obtención del objeto, pero no ayuda directamente al sujeto (por eso es una línea punteada) es la reinserción social, ya que sólo funciona en la teoría. Para poder acceder a una libertad anticipada es necesario cumplir con las actividades que estipula la institución penitenciaria que supuestamente forman parte del proceso de reinserción social del individuo, aunque en la realidad no funcionen. Fernanda pasa su vida en la cárcel cumpliendo con sus actividades hasta que su cuerpo ya no puede más. Por lo

tanto, es el mismo sistema penal mexicano con sus leyes inoperantes quien la mantiene encerrada.

Configuraciones: Dentro del texto dramático de *Un bastón tras las rejas* sólo existen dos configuraciones, la primera únicamente la conforma el personaje de Rapunzel y en la segunda se integra en personaje de Fernanda.

Los personajes

En la siguiente tabla se muestran las características fisiológicas, sociológicas y psicológicas de los personajes de *Un bastón tras las rejas*.

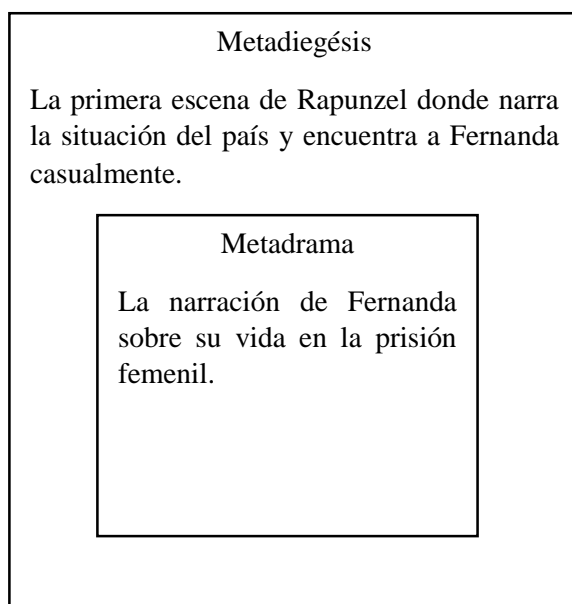
Características de los personajes de *Un bastón tras las rejas*

Personajes	Fisiológicas	Sociológicas	Psicológicas
Rapunzel	Tiene aproximadamente cincuenta años de edad.	Pertenece a una clase media.	Es solitaria y reflexiva.
Fernanda	Tiene 77 años de edad. Es de tez blanca y tiene una cicatriz en la mejilla izquierda.	Pertenece a una clase baja.	Tiene un carácter fuerte, es tenaz e inteligente.

Clases de personajes: por su participación en la acción dramática dentro de *Un bastón tras las rejas*, se puede decir que Fernanda es el personaje principal ya que alrededor de su narración gira toda la obra, y Rapunzel es un personaje secundario, pues aunque está presente en escena todo el tiempo tiene una menor intervención. Por su complejidad podría decirse que los dos personajes son *caracteres* y por su significación entran en la categoría de “*reales*”.

Niveles narrativos y dramáticos

Siguiendo la propuesta de García Barrientos (2003) sobre el *metateatro*, *metadrama* y *metadiegesis*, dentro de *Un bastón tras las rejas* se pueden identificar dos de los tres niveles a los que alude. Como *metadrama* se encuentra la narración de Fernanda y como *metadiegesis* está la primera escena de Rapunzel, quien funge como “narrador interno” al describir el contexto de la situación en la que se encuentra por casualidad con Fernanda. Esta primera escena da pie para que se desarrolle el recuerdo de Rapunzel, que es lo que realmente le interesa contar a la autora del texto dramático. Ya que en el texto no se señala ninguna forma de teatro dentro del teatro no existe el nivel de *metateatro* en *Un bastón tras las rejas*. El siguiente cuadro ejemplifica los niveles que se explicaron.



Elementos de la Configuración Cultural Canera en el texto dramático:

Un bastón tras las rejas

Campos de los posible: Este elemento de la Configuración Cultural Canera puede identificarse en el texto dramático cuando en el monólogo de Fernanda hace referencia a los

“chochos” {anti depresivos} administrados por la institución a las internas como suplemento de un tratamiento psiquiátrico serio.

Fernanda: [...] Cuando me dieron 50 años de prisión caí en fuerte depresión y en vez de cuidar mis emociones me administraron 2 chochos cotidianamente.

Sobre la administración del “chocho”, Sonia (Comunicación personal, 24 de abril 2017) me indica que en la mayoría de las ocasiones el psiquiatra lo receta a las internas con problemas de adicción para sustituir su dependencia con un medicamento controlado.

Otro momento en el que se hace visible el elemento de los *campos de lo posible* es cuando el personaje de Fernanda hace alusión a las cartas que intercambiaba con un interno del centro varonil, práctica que como se mencionó está prohibida institucionalmente, pero es sumamente común dentro de la Configuración Cultural Canera.

Fernanda: [...] No tenía causa⁷⁹, pero logré encontrar un varón a través de cartas. Era cada sábado y cada lunes el gran show: tacones, baby dolls y diamantina para nutrir la inexorable necesidad de amor y cariño. Cuando llegué a la cárcel mis dos hijas de 7 y 9 años fueron confiadas a una tía lejana en el estado de Morelos. Mi madre se la llevó un cáncer, en cuanto a mi padre, se olvidó de mí y rehízo su vida con una mujer sofisticada en Quintana Roo. Reconstruir una familia era vivir, sentirme existir. Mi relación con este varón duró dos años, se llamaba Néstor, estaba en el Sur (Reclusorio Preventivo Varonil Sur) me trataba como una reina; me ayudó a poner mi negocio de café. De repente le llegó su libertada y me abandonó. No tuve rencor. ¿Qué iba a hacer con una mujer que tenía cincuenta años de prisión? Un calvario.

Lógica de interacción entre los pares: Este elemento se hace presente en las ocasiones en que el personaje de Fernanda hace alusión algunas de las formas en las que está clasificadas las internas, en este caso se refiere a las “aplicadas”⁸⁰ y las internas de recién ingreso, o “procesadas”.

⁷⁹ “Compañero de causa penal: compañero de delito por el cual se está en prisión” (Franco, 2014:36).

⁸⁰ De “aplicarse, v. Esforzarse trabajando duro” (Franco, 2014:23).

Fernanda: [...] Obviamente cedí el puesto de café a una compañera más joven que podía todavía aplicarse. De hecho, salió con beneficio, después de cumplir durante 26 años. Era luchona. Salió con un certificado de CECANTI o “Chuecati” o algo así, capacitada para la confección de trufas de chocolate, Claro que nunca encontró trabajo. Terminó desesperada limpiando parabrisas en una gasolinera.

[...] Mantenían la zona de ingreso bajo candado ya que al salir de ella las jóvenes recién llegadas intentaban suicidarse al ver tantas abuelas deambular en el kilómetro⁸¹. Se daban cuenta de que nunca iban a salir.

Trama simbólica: Se puede apreciar en las palabras caneras que han sido definidas a lo largo de todo el trabajo, y en situaciones o espacios identificables para la población de Turquesa. Los siguientes fragmentos del monólogo del personaje de Fernanda ejemplifican este elemento de la Configuración Cultural Canera.

Fernanda: [...] Luego, como la mayoría eran aplicadas, me dejé llevar, seguí el slogan canero: “Échale ganas”. Lo hice durante veinte años fácilmente, era joven, tenía visita, era guapa. Íbamos frescamente arregladas a nuestras actividades, bajando y subiendo escaleras todos los días. Soñábamos la libertad.

[...] Mientras los años pasaban, veíamos a los niños crecer, a las reincidentes entrar y salir. Las emociones navegaban entre una paleta casera y una fila para las fichas de los dolores dentales, reponiendo en cuestión nuestro sistema o colgando la ropa en los hoyos y bajando al rancho de manera mecánica.

Principios de división compartidos: Este elemento puede identificarse en el texto cuando se hace referencia las actividades de los trabajadores de la institución y de las internas que trabajan dentro del centro penitenciario, como las estafetas.

⁸¹ “Pasillo largo dentro de la prisión” (Franco, 2014:66).

Fernanda: [...] El requisito para ser estafeta era el de andar con bastón. Todo gobierno fue reubicado a planta baja. De hecho, los funcionarios igualmente envejecidos no venían casi nunca a comprar algo en los dormitorios; eran asquerosos.

El proceso de creación, montaje y representación de *Un bastón tras las rejas*

Los motivos: *campos de lo posible*

Natacha, la autora, directora y actriz de *Un bastón tras las rejas*, fue un caso excepcional dentro de su estancia en Turquesa, desde su primer año de ingreso en el 2007 se involucró en las actividades culturales realizadas en el centro. Destacándose especialmente en los talleres de collage y teatro, espacios en los que conoció a Maye, dramaturga multi premiada y su actual esposa. En este sentido es imposible desligar la influencia de Maye en las producciones de Natacha y viceversa, juntas conforman un binomio de trabajo creativo que las ha llevado a realizar muchos proyectos juntas, principalmente montajes teatrales, escritos, dirigidos y actuados por ellas mismas.

Pero en el caso de la creación del texto de *Un bastón tras las rejas* la idea surgió completamente de Natacha. “Con Maye no hubo intercambio de ideas, yo la escribí y le pedí corregir mi español, la gramática, el orden de las palabras a veces. Me corrigió, me la capturó y luego le propuse actuarla conmigo, de ayudarme a hacer el personaje secundario”⁸² (Natacha, comunicación personal, 28 de agosto 2017). Así, Natacha señala que el principal motor para escribir su texto fue la tristeza y después la indignación.

Mi primera motivación fue la pena, la tristeza. Tres meses antes de escribir la obra empezaba a trabajar mi salida, entonces ahí viene el pensamiento: “Tú vas a dejar compañeras”. Ya me proyectaba en el exterior con el recuerdo de dentro, de las compañeras. Entonces me entristeció, me dio pena, y luego me dio indignación, porque las compañeras que iba a dejar son compañeras que tenían muchos años y en mis recuerdos veía a fulana que se iba en un año, a fulana que le faltaban seis meses y a otra que le faltaban veinte, treinta, cuarenta años. Entonces fue primero la tristeza, la pena, la emoción que te causa dejar a las compañeras, y luego la indignación por las leyes, que como puede ser que esas muchachas van a estar aquí

⁸² Es importante destacar que Natacha aprendió a hablar español hasta su ingreso al centro de reinserción femenil, pues su lengua natal es el francés.

otros treinta años si no cambian la ley (Natacha, comunicación personal, 28 de agosto 2017).

Por lo tanto, los *campos de lo posible* son observables en el proceso de creación de la obra de Natacha a partir de las situaciones que motivaron su realización y su posterior representación. Pues sólo alguien que conoce de cerca y vive las circunstancias del encierro y los atropellos de la ley puede narrarlas tan fielmente. De la necesidad de plasmar literariamente su tristeza e indignación también surgió la necesidad de representarla teatralmente. “Yo quería representarla porque quería compartir mi indignación, tenía que decírselo a alguien” (Natacha, comunicación personal 28 de agosto del 2017).

Los campos de lo posible también se hacen presentes en el hecho de que una mujer “privilegiada” como lo fue Natacha en su condición de interna, dentro de los términos de la Configuración Cultural Canera de Turquesa, haya tenido la posibilidad de articular dramáticamente un discurso con la intención de impactar, de mover algo en la gente que leyera, escuchara y viera ese texto.

Es una obra que se tiene que presentar a la Suprema Corte, al público en general para que cuando vayan a votar piense bien, a las universidades que conozco que trabajan para modificar las leyes sobre ciertas políticas de leyes, porque eso es para legisladores, para quien establece la ley y se da cuenta (Natacha, comunicación personal, 28 de agosto de 2017).

El grupo: *lógica de interacción entre los pares*

Antes de que Natacha empezara el proceso de montaje escénico para el primer evento en el que tenía contemplado presentar la obra, un tríptico conformado por otras dos obras de Maye y otra compañera que al final no se dio, comenzó a medir las reacciones a partir de la lectura que hacía a sus compañeras en las mesas de los comedores del centro. “Y espantaba o hacía reír, a vista de las reacciones yo debía de ponerlo en papel y transmitirla” (Natacha, comunicación personal, 28 de agosto 2017).

Después de diez años de hacer teatro en la cárcel Natacha tenía bien claras las dificultades que implican conformar un grupo sólido y comprometido, por ese motivo únicamente recurrió a Maye para que la apoyara en el montaje de *Un bastón tras las rejas*.

Por esa razón es que empezamos a hacer obras de sólo tres personajes, porque por lo menos estamos seguras de montarlas porque si no es imposible. También yo sigo con esto, a lo mejor es elitista, es despreciativo, no sé si afuera funcionara así, pero menos somos, aun doblando papeles en prisión, porque aprendes a doblar papeles, si se va la gente hay que resolver, entonces uno dobla y tripla papeles. Pero menos somos más nos integramos a la obra, más la asimilamos y más nos apropiamos de ella, es más íntimo y eficaz. Ensayar en la estancia lo hicimos mil veces, ensayamos Quijote, ensayamos pastorelas, inventamos obras que nunca fueron presentadas, pero que parten de ver un mundo diferente (Natacha, comunicación personal, 28 de agosto 2017).

Por lo tanto, *la lógica de interacción entre los pares* es identificable en las características del grupo que llevó a cabo la puesta en escena de *Un bastón tras las rejas*, el cual únicamente estuvo compuesto por Natacha y Maye, quienes compartían la misma estancia en la planta baja del Dormitorio E, lugar donde Natacha escribió y ensayó su obra, y donde germinaron muchos otros proyectos que realizó a lado de Maye.

El Dormitorio E, como ya se ha mencionado, es el dormitorio destinado a la población que consume estupefacientes, por lo tanto, es el más peligroso y tiene varias estancias disponibles por esa razón. Pero Natacha y Maye solicitaron esa estancia a las autoridades del centro femenino con el planteamiento de que ese espacio funcionaría como un lugar de producción artística. Y aunque como hace mención Natacha (Comunicación personal, 28 de agosto 2017), el conseguir ese terreno de autonomía, libertad y creación representó un “periplo”, las autoridades finalmente accedieron y esa estancia se convirtió no sólo en el lugar donde vivieron juntas por años, también en un taller de teatro, de collage, de escritura y de lectura.

Cabe mencionar que su estatus de “madrinas”⁸³ les permitió acceder a esa estancia, ya que, si para ellas fue un periplo, para cualquier otra interna de menor posición económica o intelectual hubiera sido imposible. Así, al ser una pareja conformada por una mujer con estudios universitarios y otra proveniente de Europa, ambas aplicadas, de buen comportamiento y reconocidas por la institución, fue más sencillo para ellas realizar este tipo de petición.

⁸³ “Las madrinan están en esa condición por preparación académica, aplicadas, bien portadas y adineradas” (Natacha, comunicación personal, 28 de agosto 2017).

Las limitaciones: *principios de división compartidos*

El que el grupo de ensayos únicamente estuviera integrado por Maye y Natacha, quienes vivían juntas, evitó la principal limitación que surge a la hora de intentar hacer teatro dentro del centro penitenciario femenino, el coordinar con las demás compañeras. De este modo, juntas también pudieron resolver las limitaciones institucionales relacionadas a los ***principios de división compartidos***, como los permisos para ingresar vestuarios y solicitar espacios para ensayar. En su estancia tenían todo.

Yo tenía en la estancia, ahora que estoy afuera lo puedo decir, no importa, en la estancia teníamos una bolsa especial para teatro, teníamos gorras de colores, sombreros, tirantes, materialito, guantes de plástico. Nunca lo decomisaron porque tampoco me exhibía con eso, pero cuando hicimos esta obra, y cuando hicimos una pastorela sólo las dos, usamos gorras, gorros, hicimos ese nuevo teatro en el que te volteas y cambias de vestuario y de personaje. Ahí nos cambiábamos con nuestro material, que la bufanda, que el paliacate (Natacha, comunicación personal, 28 de agosto 2017).

La representación: *trama simbólica común*

Antes de su “estreno oficial” Natacha identifica como primera presentación la lectura que realizó durante un de los ensayos de *Aventurera* a cargo del grupo Yin-Yang, del que también era parte, y en la que estuve presente. Efectivamente fue impactante, un cambio muy abrupto después de que primero nos había hecho reír a carcajadas al contar unos chistes de Coluche (cómico francés de los años ochenta que murió en accidente de motocicleta). Ninguna de las internas presentes se quedó sin expresar su reacción sobre la obra, tenían coraje y tristeza. Se amargó el día después de esa lectura, especialmente para una de las integrantes del grupo Yin-Yang que cuenta con una sentencia de más de setenta años, caso al que Natacha atribuye la inspiración de su primer texto dramático.

La presentación oficial de *Un bastón tras las rejas*, al que asistieron las autoridades del centro de reinserción social y la Subsecretaría, así como la que suscribe, se realizó en el Área del Centro Escolar en el marco del estreno del documental *La mentada de la llorona* coordinado por el grupo de Mujeres en Espiral de la UNAM, con el que Natacha ha colaborado desde que llegaron a Turquesa en el año 2008. Tras el estreno del audiovisual Natacha entró por la puerta del pequeño salón caracterizada del personaje de Fernanda.

Con las compañeras busqué ropa de color azul: “¿No tienes una falda larga?”, agarré un palo para hacer un bastón, talco para envejecer mi cabello, me dibujé con un lápiz la cicatriz. Y sí, el día de la presentación fui rápido a culturales y encontré un chal, una bufanda o algo así. El gorro fue tejido hace años, me lo regalaron (Natacha, comunicación personal, 28 de agosto 2017).

En este sentido la trama simbólica común pudo apreciarse durante la representación de *Un bastón tras las rejas* en la forma en que Natacha resolvió las necesidades de su montaje con lo disponible en el centro. Debido a que tanto el cortometraje como la obra de Natacha critican fuertemente la situación de las mujeres en reclusión en la Ciudad de México, las autoridades espectadoras se mostraron sumamente incómodas, sobre todo después de uno de los textos finales que Natacha expresó directamente a ellas: “¡A las personas que se esconden detrás de las profesiones que rigen el Estado, vergüenza!”.

A pesar de la crítica directa de las dos obras presentadas aquel día las autoridades aplaudieron y reconocieron los trabajos, pero sin emitir ningún comentario acerca de su contenido, pues como comenta Natacha: “La autoridad no ignora en qué trabaja, sabe que es autoritaria, que las leyes son duras, sabe que es hostil, sabe que es negativo todo esto. Tampoco van a ponerse a llorar al ver la obra, tampoco van a decir: ‘Tienen razón’, no pueden” (Comunicación personal, 28 de agosto 2017). Y aunque el Subsecretario invitó a Natacha a presentar *Un bastón tras las rejas* a la penitenciaría varonil, esa fue la única escenificación del texto.

Como ya se ha mencionado, a continuación se procede a analizar el proceso de montaje y la representación de *Aventurera* a cargo del grupo Yin-Yan de Turquesa, montaje en el que estuve involucrada durante un año, y en el que se identifican los elementos de la Configuración Cultural Canera, para de este modo poder contrastar su proceso con el que llevó Natacha a lado de Maye en el mismo centro femenino y el que realizaron los Carotas en el Reclusorio Oriente. Es así como lo importante a destacar en el siguiente apartado es el motivo por el que la institución penitenciaria apoya proyectos teatrales de corte más popular, a propuestas más contestatarias y menos espectaculares. Parece un tanto obvio en un principio, pero lo fundamental es señalar las situaciones precisas y las circunstancias que hacen que esto suceda.

El proceso de montaje y la representación: *Aventurera*

Como en el estudio del caso del centro varonil, en este apartado se recurre a los cuatro elementos de la configuración cultural propuesta por Alejandro Grimson (2011) para relacionarlos con los cuatro elementos que se han identificado dentro del proceso teatral de la obra de *Aventurera* del Carlos Olmos en el Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”.

Sobre la trama del texto dramático de *Aventurera*, se puede decir que es un melodrama, que tienen como protagonista a Elena, una joven inocente que después del suicidio de su padre a causa de la traición de su madre, es engañada por Lucio para trabajar en un burdel conducido por Rosaura. Tras rescatarla del burdel de Rosaura, Lucio convence a Elena para que lo ayude robar una joyería. En el robo Lucio es atrapado y encarcelado, Elena huye a la Ciudad de México donde conoce a Mario, quien se enamora de ella y resulta ser hijo de Rosaura. Elena intenta vengarse de Rosaura por medio de sus dos hijos, Mario y Ricardo, engañando al primero y seduciendo al segundo. Elena le cuenta la verdad sobre su madre a Mario, Lucio, quien ha salido de prisión intenta llevarse a Elena y matar a Mario, pero Buganvilia, que trabajaba con Rosaura y ama a Elena, se interpone y muere.

La elección del texto corrió por parte de las internas de Turquesa, quienes estaban familiarizadas con la obra por la exposición mediática que el montaje que la estrella de la televisión mexicana y diputada del PRI, Carmen Salinas ha realizado durante casi veinte años. El hecho de que las internas hayan elegido este montaje da cuenta de los productos culturales con los que están relacionadas, y que consumen a través de los medios que están a su alcance en el centro, como la televisión, la radio y las revistas. Este tipo de consumos culturales dentro de la prisión, son una prolongación de las prácticas culturales con las que estaban familiarizadas desde su vida en el exterior.

En este sentido, el propósito de incluir el proceso teatral de *Aventurera* radica en destacar los intereses y el bagaje cultural de las internas. Si en el caso de los textos dramáticos anteriormente analizados lo importante era destacar su relación con la Configuración Cultural Canera, la obra de *Aventurera* también da cuenta de los productos culturales con los que las internas están relacionadas dentro de su configuración cultural particular y que la institución penitenciaria sigue fomentando.

Por lo tanto, también es importante destacar la falta variedad y “utilidad” de los proyectos culturales y formativos que los centros penitenciarios femeniles de la Ciudad de México ofrecen a las internas, los cuales al igual que las de actividades laborales son sumamente limitadas y siguen reproduciendo los estereotipos de género. Este tipo de actividades por un lado amansan y mantienen pasivas a las mujeres privadas de su libertad, pero por otro explotan una imagen hipersexualizada⁸⁴.

También es importante hacer la distinción entre los proyectos teatrales que grupos externos ofrecen en los centros varoniles, el montaje de obras de Shakespeare, Brecht o Beckett, mientras que en los centros femeniles los trabajadores de la institución y las mismas internas deben recurrir a obras musicales como *Cabaret*, *Chicago*, *Mentiras* y *Aventurera*, con el fin de generar mayor convocatoria y así conseguir la atención de las autoridades de la Subsecretaría para que pueda autorizarse una gira.

Los motivos: *campos de lo posible*

Como se señaló en el capítulo pasado por medio de la obra de Sara Makowski (2010) las condiciones en las que viven las mujeres recluidas en Turquesa limitan la conformación de grupalidad. Muchas actrices y directoras teatrales que han tenido experiencias específicamente con la población femenil de Santa Martha han manifestado la dificultad y a veces imposibilidad de conformación de un grupo de teatro.

En el caso de la experiencia de Carmen Ramos (2012) la actriz y directora hace notar que a lo largo de su proceso de trabajo con las mujeres de Turquesa existió una gran dispersión producto de la carencia de un espacio adecuado para trabajar y de la constante inestabilidad emocional de las internas, quienes según la autora vivían con un sentimiento de muerte aplastante. “Recomenzar y recomenzar fue mi experiencia con ellas. Y de las 72 con

⁸⁴ La hipersexualización de la imagen de la mujer no sólo ocurre en los centros femeniles, recientemente asistí a un evento dirigido a la comunidad trans del Reclusorio Preventivo Varonil Norte en el que se utilizó la misma fórmula de *Aventurera*. En un ambiente de cabaret las internas bailaban y movían los labios imitando a estrellas de la farándula como Rihanna o Belinda, usando vestidos ceñidos, minifaldas, escotes prominentes, tacones sumamente altos, pelucas y mucho maquillaje.

que inicié, con 11 se pudo llegar, por lo menos, a una integración de grupo que se fundó en la comprensión inteligente de ser mujer” (130).

La actriz y directora de “La compañía de teatro penitenciario de la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla”, Itari Marta, también ha manifestado públicamente la imposibilidad de trabajar con la población femenil del centro de reinserción social debido a los “celos” y “envidia” que las internas sienten hacia ella por su “belleza”, razón por la que ha preferido trabajar con la población varonil.

Narrador: Curiosamente para Itari Marta el trabajo con las mujeres resultaría mucho más complicado, pues la sola imagen física de la actriz provocaba celos e incomodidad entre las internas.

Itari Marta: ¿Por qué eres más bonita que yo, por qué tú sales en la tele, por qué tú tienes todos tus dientes, por qué eres delgada, por qué no eres gorda? ¿Sabes? Y bueno, a lo mejor está mal que yo lo diga, pero con los hombres había una ventaja por una cuestión de imagen.⁸⁵

Ethel: ¿Por qué trabajar con hombres Itari?

Itari Marta: Por dos cosas, primero porque el trabajar con mujeres, en todos los proyectos que he hecho con mujeres, me da mucha pena decirlo, pero las mujeres somos las que destruimos a las mujeres, me ha causado mucha lastima encontrarme con que las primeras que me ponen el pie son las mujeres, y eso es muy triste. Entonces yo hace mucho que decidí que cuando vuelva a trabajar con una mujer, va a ser una mujer que se sume, que no sumemos juntas, que no esté pensando si yo soy más bonita, o tengo más poder o menos poder, si hablo mejor o peor. Si no cuando yo haga un proyecto con mujeres será porque ellas tengan la iniciativa y no yo, porque hasta este momento todos los proyectos que he emprendido con mujeres, los he iniciado yo, y bueno vaya, con lo que me he encontrado es una lucha de poder y me vuelve loca, porque las mujeres somos las que necesitamos solidaridad entre mujeres, no al revés. Y por otro lado, trabajo con hombres porque ahí es donde he encontrado la manera de hacerlo.⁸⁶

⁸⁵ Fragmento de vídeo de: [Series Azteca]. (2014, enero, 23). Tras las rejas-Itari Marta. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=D2jiG19OjXE>. Fragmento citado correspondiente al minuto 13:10 hasta el 13:45.

⁸⁶ Fragmento de vídeo de: [Ethel Flores Castillo]. (2016, julio, 12). Itari Marta habla sobre cárceles, mujeres y teatro [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=TJ0MYE3dkOU&feature=youtu.be>. Fragmento citado correspondiente al minuto 9:57 hasta el 11:18.

Así, ante la imposibilidad o claro rechazo⁸⁷ de agentes externos a la institución penitenciaria de trabajar con la población de Turquesa, los trabajadores institucionales y las propias internas son las que generan los proyectos teatrales al interior del centro. De hecho, hay internas bastante activas y que gozan de gran convocaría y respeto por parte de sus compañeras. Como es el caso Lucrecia, quien tiene un grupo estable de baile con el que ha realizado los números musicales de *Cabaret* y *Chicago*. Mismos que gozaron de gran apoyo por parte de la institución y exposición mediática.

En este contexto es que El Profesor de Teatro planteó la propuesta de *Aventurera*, la cual ya había sido montada por él mismo años atrás. Con dificultades para reconformar el grupo de Yin-Yang desde el montaje de la pastorela *Alas de fuego* en el 2014, *Aventurera* era un proyecto en el que las internas podían interesarse debido a que contaba con números musicales y requería de un vestuario espectacular. En ese sentido, la misma elección del texto dramático resultó estratégico para El Profesor de Teatro y para mí, ya que el participar como “coreógrafa” justificaría mi ingreso al centro femenino.

Lo que implicaba la puesta en escena de *Aventurera* entusiasmó a la población de Turquesa, así como la posibilidad de que si estaba bien ejecutada la institución otorgaría el permiso para una gira interreclusorios. De este modo, la ilusión de la gira se convirtió en el principal incentivo. El poder conocer cara a cara a los internos de los centros varoniles con quienes las internas se “carteaban” o conocer a algún interno con quién entablar alguna relación era un gran aliciente para ellas. Y las internas lo manifestaba claramente con las siguientes expresiones: “Yo nada más estoy aquí por la gira”. “Yo lo que quiero es putear y por eso le voy a invertir en mi vestuario”. “A mí nada más déjame bailar en el Oriente”

En este sentido, es importante destacar que contrario a la situación de los centros varoniles, en Turquesa no existe una “industria del sexo” que genere tanto dinero, ni siquiera un espacio donde puedan tener un poco de privacidad con sus visitas. Para relacionarse con sus parejas deben cumplir con todo el proceso burocrático que exige la institución penitenciaria. Por lo tanto, en el centro femenino existe un régimen restrictivo sumamente

⁸⁷ Durante el proceso de *Aventurera* la “Compañía de Teatro Penitenciario de la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla” ofreció una función de su puesta en escena *Ricardo III* en Turquesa, después de la representación las integrantes de Yin-Yang intentaron acercarse a Itari Marta para manifestar su interés en trabajar con ella y fueron ignoradas por la directora.

moralizador ante las muestras públicas de afecto, y la razón que ofrecen las autoridades para justificar esta actitud es que hay niños. Así que es sumamente comprensible que las internas aprovechen proyectos como *Aventurera* para relacionarse con internos de los centros varoniles.

En primer término, el “sentirse femenina” al salir del azul y el beige reglamentarios para ponerse ropa prohibida por la institución, como minifaldas, tacones, bustiers, o vestidos de pedrería y lentejuelas; fue uno de los principales motivos por los que las internas se unieron al montaje. Y como en el caso del centro varonil, la necesidad de salir de la monotonía de la prisión y complementarse emocionalmente ante la posibilidad de estar en contacto con el sexo opuesto fue igualmente uno de los motivos.

También existieron casos de internas que al ver que la institución estaba prestando atención al montaje e invitando a organizaciones externas para apoyarlo se interesaron en el proyecto, pues ese hecho abría la posibilidad de generar vínculos con activistas, intelectuales o artistas que apoyaran sus proyectos personales; como trabajos plásticos o literarios.

Del mismo modo que en el caso del centro varonil, se dieron los casos en que las internas se integraron al proceso de *Aventurera* para experimentar lo que es el teatro. Por lo general las internas que se unieron al grupo por este motivo fueron las procesadas, quienes como señala Makowski (2010) se caracterizan por sus *identidades fluctuantes*, las cuales “constituyen espacios experienciales y de aprendizaje que se incorporan a los acervos biográficos.” (162). En este sentido era muy interesante atestiguar como las internas se desarrollaban “histriónicamente” al mismo tiempo que se iban “caneando”⁸⁸.

⁸⁸ De “Caneada. (ATL) Dícese de la persona que ya tiene mucha experiencia en la cárcel; que ya se la sabe” (Tonella, Quintana y Contreras, 2013:5). Aunque las compiladoras identifican esta palabra en el penal de Atlacholoaya por la indicación de las siglas ATL antes de la definición, también pude escuchar esta palabra entre las internas de Turquesa.

El grupo: *lógica de interacción entre los pares*

La *lógica de interacción entre los pares* es reconocible en los miembros del grupo *Yin-Yang* dirigido por El Profesor de Teatro. Al final de todo el proceso, dieciséis fueron las internas que llegaron a las presentaciones como intérpretes. La siguiente tabla muestra las principales características de las integrantes del grupo.

Las Yin-Yang

Nombre	Edad	Dormitorio	Dedicación	Personajes
Leonor	24	F	Comisionada en el Centro Escolar	Elena
Mari	31	D	Vendedora	Lucio
Natacha	46	E	Artista plástica y profesora de idiomas	Manuel y Maestro de ceremonias
Paty	25	F	Vendedora	Ramón y Mario
Estela	24	H	Vendedora	Consuelo, Treviño y Ricardo
Lucero	26	B	Sin ocupación	Pacomio
Alma	35	F	Arreadora de PET	El Rana
Celia	38	F	Sin ocupación	Bugambilia y Melchor
Olga	28	G	Estafeta en el Área de Jurídico	Rosaura y Bailarina
Karen	28	F	Estafeta en el Área de Jurídico	Mujer 1
Grecia	31	G	Comisionada en el Área de Actividades Deportivas y Culturales	Mujer 2 y Bailarina
Xóchitl	27	H	Comisionada en el Centro Escolar	Bailarina
Tina	30	G	Comisionada en el Área de Actividades Culturales y Deportivas	Bailarina
Flor	44	G	Estafeta en el Área de Jurídico	Bailarina

Mariana	24	F	Estafeta en el Área de Jurídico	Bailarina
Vero	25	H	Canastera	Bailarina

Como se puede observar en la tabla, la mayoría de las internas habitan en buenos dormitorios, como el G y el H, esto quiere decir que son “aplicadas” y cumplen con todas las actividades que demanda la institución. En el caso de Natacha, que vive en el Dormitorio E, es por los motivos mencionados en el apartado anterior. Dentro del grupo sólo hubo una interna que se mantuvo como procesada, esto explica la razón por la que no tenga ninguna ocupación dentro del centro, debido a que no ha sido sentenciada todavía cuenta con el apoyo de su familia para mantenerse dentro del centro, ya que como explica Sara Makowski (2010):

En el caso de las mujeres procesadas, se produce un fenómeno que durará hasta que ellas sean derivadas a un centro de readaptación social para cumplir la condena: existe un apoyo incondicional de las familias. Los familiares están contagiados también de la ilusión de que todo se resolverá rápida y favorablemente para las internas (41).

Las limitaciones: *principios de división compartidos*

Los *principios de división compartidos* se hicieron presentes en el montaje de *Aventurera* en las contingencias que surgieron a lo largo del proceso, las cuales limitaron en su momento el desarrollo de la puesta en escena. Ya que el montaje de *El quijote* contaba con la participación de internas de Turquesa, en un primer momento representó una limitación para *Aventurera* porque las mismas internas estaban involucradas en los dos procesos y los horarios se empalmaban. En este sentido, el que las internas priorizaran otras actividades significó siempre una limitación para que el grupo se conformara y el montaje avanzara.

Las visitas a juzgados, las visitas íntimas, las libertades anticipadas y los castigos en el Módulo de Máxima Seguridad también fueron una constante limitación durante el proceso teatral. Pero lo que principalmente limitó el desarrollo del montaje y la conformación del grupo fueron las relaciones conflictivas y de rivalidad entre las internas, motivadas por muchos factores.

Los conflictos entre las integrantes del grupo podían ser provocados por riñas que se desarrollaban fuera de los ensayos por situaciones relacionadas a la convivencia de las

internas en sus estancias y que eran llevadas al contexto del montaje, chismes que involucraban a otra interna del grupo con sus parejas sentimentales o en referencia a cualquier otra situación⁸⁹, y utilizando los términos de Sara Makowski (2010), solidaridades perversas que tenían como fin sacar del grupo a alguna interna con cierta conducta que desagradaba al resto de las integrantes. Otra situación que generaba conflictos entre las internas era el trato especial que recibían las internas que eran consideradas jóvenes o atractivas por parte de la institución.

Una limitación muy importante fueron las situaciones personales por las que las internas atravesaban, que las hacían caer en depresión y ausentarse en los ensayos. Ya que como señala Carmen Ramos (2012):

A diferencia de los hombres, los lazos rotos con la familia, la pareja, los hijos se convierten en el peso de una tragedia irreversible y muy dolorosa, sobre todo en las madres: su identidad se encontraba rota. Un día estaban con ánimos y a los días se dejaban caer en la cama, pues la visita del hijo, la pareja o la familia en general las hundía más (129).

Por estas limitaciones el proceso duró todo un año, pues como en el caso de la experiencia de Carmen Ramos (2012) implicó un constante recomenzar.

La representación: *trama simbólica común*

Hubo dos momentos en las presentaciones de *Aventurera*, la primera fue cuando se ofreció la primera función, cuando la institución todavía no intervenía apoyando con vestuario, utilería, escenografía e iluminación. Y la segunda cuando la institución penitenciaria con ayuda de otras instituciones y organizaciones brindaron apoyo para la puesta en escena.

La primera función fue muy austera y un poco desastrosa, por lo tanto más relacionada con la *trama simbólica común* de la Configuración Cultural Canera, las internas con

⁸⁹ Sobre la función del chisme dentro de los centros penitenciarios femeniles, Sara Makowski (2010) refiere lo siguiente: “El chisme es un espacio donde las grupalidades fragmentadas se hilvanan y se deshilvanan, donde se interactúa y se producen sentidos sobre la cotidianidad. A través de él se transmiten las envidias y los odios de internas que están siempre en rivalidad: sirve para trazar fronteras, marcar distancias y reforzar las identidades” (78-79).

posibilidades compraron algunas cosas para su vestuario, se consiguieron algunos trajes y vestidos en la sucia bodega del centro penitenciario y yo colaboré llevando varios vestidos, trajes y zapatos. Una de las internas faltó a la función y otra tuvo que pasar a leer su texto.

Como espectadoras únicamente se contó con la presencia de la población del centro, causando gran escándalo, al gritar el nombre de las compañeras que participaban en la representación, algo muy común en la mayoría de los eventos en los que participan las internas.

Cuando intervino la institución todo se hizo más espectacular y menos canero. El Instituto Nacional de Bellas Artes y algunas organizaciones sociales colaboraron con el vestuario. También hubo apoyo para conseguir equipo de luz y sonido. El Jurídico de Actividades Formativas de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México se involucró mucho en los últimos meses del proceso de montaje y colaboró con mucha utilería. El Profesor de Pintura de todos los centros de la ciudad realizó la escenografía.

El “estreno oficial” se realizó en la noche, pues como su “auditorio” se encuentra al aire libre era necesario que se oscureciera para que las luces pudieran destacar. Por lo tanto se pidieron permisos especiales para que las internas de *Yin-Yang* y algunas internas de la población general pudieran asistir a la función. Se ambientó la Sala Grande para dar la idea de un cabaret, y ese día el Subsecretario del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México asistió.

Durante la segunda función nocturna en Turquesa asistieron algunos actores de televisión que formaron parte del montaje de *Aventurera* dirigido por Carmen Salinas. Esa noche también pudieron asistir los familiares de las internas del grupo *Yin-Yang*. A esta segunda etapa de presentaciones se sumaron internas para apoyar a las intérpretes a cambiarse el vestuario y mover la utilería y la escenografía.

Debido a que recientemente dos internos del Reclusorio Preventivo Varonil Oriente se habían fugado, las medidas de seguridad de todos los centros penitenciarios de la ciudad se reforzaron, y por esa razón sólo hubo dos salidas para la puesta en escena de *Aventurera*, la primera fue a la Peni y la segunda a la Comisión Nacional de Derechos Humanos de la Ciudad de México. En la función de la Peni, no faltaron los aullidos caneros que los internos

de los centros varoniles emiten ante la presencia de alguna mujer. Todavía en ese periodo los problemas siguieron surgiendo, por ejemplo, la interna que interpretaba el papel de Lucio fue echada del proyecto debido a que robó vestuario, por esta razón fue sustituida por otra interna para realizar la última función en la CNDH.



90

El convivio teatral canero

A través de los estudios de Florence Dupont sobre la cultura viviente y la colectivización que exigía la oralidad en la antigüedad, Jorge Dubatti (2007) llega a la idea del “convivio teatral”. “Sin convivio -reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana- no hay teatro” (43). Es curioso que en la jerga canera varonil la palabra “convivir” signifique dar de forma forzada dinero o droga. Aunque obligatorio, finalmente el convivir canero es un acto de compartir con el otro, inevitable, como la convivencia forzada en una prisión.

⁹⁰ Estreno “oficial” de la obra *Aventureira* en el Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla” Fotografía de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México.

La efímera e irreplicable conjunción de presencias en el mismo espacio y tiempo que implica el convivio al que se refiere Dubatti (2007) estuvo presente durante los dos procesos teatrales estudiados en esta investigación, en el centro femenino y en el varonil. En ese sentido, lo que interesa destacar en este apartado sobre el convivio es cómo es atravesado por el contexto carcelario, la experiencia territorial de un proceso teatral realizado en un entorno de reclusión.

Para Dubatti (2007) el *convivio poético teatral* se compone por tres elementos: los artistas, los técnicos y los espectadores, quienes están interrelacionados y se afectan conjuntamente. El autor propone cuatro momentos durante el *convivio poético teatral* (*convivio pre-teatral*, *convivio teatral*, *convivio de los intermedios* y *convivio post-teatral*), para explicar la forma en que se expresan los vínculos entre los participantes. Si se toman como referencia estos cuatro momentos para describir las formas de convivialidad que se desarrollaron a lo largo del proceso teatral de *Viaje de regreso a la cárcel* en El Oriente y *Aventurera* en Turquesa, se pueden explicar algunas situaciones ubicadas en el terreno de la teatralidad y la performatividad.

Dubatti (2007) manifiesta que el *convivio pre-teatral* desde el ángulo de las afecciones de los artistas y los técnicos “se inicia en la larga tarea de los ensayos y el trabajo grupal de preparación del espectáculo, ya sea en el proceso creador antes del estreno y funciones de pre-estreno o en las horas de preparativos previas a cada función” (66). Así, en el caso de los procesos teatrales que interesan en esta investigación, los miembros de Carotas y Yin-Yang al aprovechar su potencial creativo como intérpretes en una obra de teatro se convierten en actores naturales, en “actantes”, como lo hace notar Álvaro Villalobos (2011) en la experiencia de la obra *Horacio* del grupo Mapa Teatro, realizada con internos de la Penitenciaría de la Picota en Bogotá.

Arrancan de una concepción de obra de teatro aparentemente convencional, pero derivan circunstancias proporcionadas por las emociones de los presos en una actuación natural como no actores, como actantes, es decir como no formados profesionalmente para ejercer esta profesión, eso lo entiende el público, pero además entiende la presencia de los presos en la obra no como cualquier tipo de sujetos sino como los individuos **privados de la libertad**, que en este momento la obtienen aunque sea temporalmente por un móvil artístico (174).

La obtención de libertad a la que hace referencia Villalobos (2011) es posible para los internos y las internas desde el momento del *convivio pre-teatral* que se da durante los ensayos y en los efímeros momentos del *convivio poético teatral*. Por lo tanto, el convivio dio pie a una situación “liminal”, entendiendo este término como lo explica Ileana Diéguez (2014) a partir de la propuesta del antropólogo Víctor Turner.

Percibo lo liminal como tejido de construcción metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, perecedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno. Como estado metafórico, lo liminal propicia situaciones imprevisibles, intersticiales y precarias; pero también genera prácticas de inversión (64).

Lo liminal en el *convivio pre-teatral* de los procesos que se estudian abre la posibilidad de instaurar un terreno efímero de libertad, aún en un espacio de reclusión, generando así *communitas* “entendida ésta como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, a manera de ‘sociedades abiertas’ donde se establecen relaciones igualitarias espontaneas y no racionales” (Diéguez, 2014:42). Estas *communitas* se instauraron durante los ensayos, en los efímeros momentos en que las internas y los internos de los grupos teatrales convivían con gente de otros dormitorios con las que cotidianamente no conviven, donde podían reír, gritar, cantar, contar chistes, tocar la guitarra, fumar, besarse, bailar, hablar de su vida y usar ropa prohibida para la institución penitenciaria. Durante esos momentos había una suspensión de su realidad, por lo menos hasta que terminara el ensayo, sólo unos minutos antes de que fueran encerrados y encerradas dentro de sus estancias hasta la mañana siguiente, “de candado a candado”, como dice la expresión canera.

Las *cummunitas* representan una modalidad de interacción social opuesta a la de estructura, en su temporalidad y transitoriedad, donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación y sin subordinación a relaciones de parentesco, en una especie de “humilde hermandad general” que se sostiene a través de acciones litúrgicas o prácticas rituales (Diéguez, 2014:42-43)

Fuera de las horas de ensayo los internos e internas pocas veces se relacionaban entre ellas y ellos, por lo que las *communitas* únicamente se daban en esas coordenadas espacio temporales. Lo que remite nuevamente a la idea de Makowski (2010) en lo referente a los

“espacios libres de uso grupal” (64) que pueden generarse en ciertas áreas comunes y en el marco de actividades programadas por la institución penitenciaria, como el taller de teatro.

Al *convivio pre-teatral* a veces asistían internos e internas que no eran parte del grupo, ya sea porque colaboraban como técnicos en el montaje, trabajaban en las oficinas de Actividades Culturales o sentían curiosidad por el proceso, y quienes desde ese momento ya se estaban preparando para el día del estreno. Sobre el *convivio teatral* Dubatti (2007) dice:

[...] comienza en el momento en que efectivamente se reúnen en el espacio y el tiempo, de cuerpo presente y en relación de proximidad (sea a dos o cien metros, pero sin intermediación tecnológica) los artistas, los técnicos (aunque no estén a la vista, se los intuye detrás de las patas o el telón, en bambalinas o en la cabina, y se advierte su proximidad metonímicamente por el resultado de sus acciones) y los espectadores (67).

El *convivio teatral* durante las representaciones de *Viaje de regreso a la cárcel* y *Aventurera* siempre estuvo atravesado por las contingencias de la cárcel. En la primera presentación del grupo Yin-Yang en Turquesa, las internas espectadoras no dejaban de gritar los nombres de sus compañeras, chiflar y reaccionar fuertemente ante cada número de baile y cada escena. En la función de la Penitenciaría los internos manifestaban su emoción ante la presencia extra cotidiana de un grupo de mujeres, situación que las internas aprovechaban para lucir sus vestuarios y moverse más provocativamente que en la función para sus familias.

Pues como menciona Dubatti (2007), los comportamientos conviviales “modalizan y constituyen la poética del espectáculo [...] a su vez la poética genera en su planteamiento afectación convivial” (84). Otro ejemplo de modificación de la *poíesis* en el caso del *convivio teatral* de *Aventurera*, fue la supresión de la escena de la violación del personaje de Elena por parte del personaje del capitán Treviño durante la presentación en la Comisión Nacional de Derechos Humanos. Las autoridades de la Subsecretaría no la consideraron apropiada para ese público.

El *convivio teatral* de *Viaje de regreso a la cárcel* en el Reclusorio Oriente estuvo acotado por la expectación de los internos del centro varonil, quienes respondían a cada situación relacionada con su vida en prisión. El público interno reía fuertemente cuando el personaje de Nancy, el cual interpretaba yo, decía el texto:

Nancy: Además el dinero empezó a faltar y tú con tus mentiras de que habías tirado la tele y debías dinero ¿y si no pagabas te iban a matar no? Y no parabas de drogarte.

Reían porque la excusa de la “tele descompuesta” es la primera que los internos recién llegados y adictos a los estupefacientes dan a sus familias para que les envíen dinero y seguir consumiendo. Situación que sólo es comprensible en el marco del *convivio teatral canero*, ya que si esta misma obra se presentara delante de otro tipo de espectadores sería totalmente incomprensible esta situación, y muchas otras que se plantean en el texto, así como las palabras con las que se enuncian.

En el *convivio teatral* del grupo Carotas, el hecho de que representara la cárcel dentro de la cárcel dio lugar a que se desarrollaran sucesos que escapaban de los márgenes de la ficción para instaurarse en el plano del aquí y el ahora de los internos/actores. El que uno de los integrantes del grupo haya fumado una piedra (cocaína petrificada) durante el *convivio teatral* de *Viaje de regreso a la cárcel*, incluso sin que estuviera planeado, marcaba una “teatralidad fronteriza” entre la realidad y la ficción.

Que las mejores ropas color beige de los internos/actores de los Carotas fueran con las que se “envistieron” para el *convivio teatral*, que las situaciones ficcionales que se planteaban en cada escena estuvieran estrechamente relacionadas con su vida cotidiana y el que se hiciera la representación de una estancia dentro del auditorio del reclusorio varonil, “propiciaron el surgimiento de un espacio liminal entre el *performance* y el teatro” (Dieguéz, 2014:49).

De este modo, lo liminal en el caso de *Viaje de regreso a la cárcel*, se instaura en dos momentos: en las *communitas* geradas durante el *convivio pre-teatral* producido en los ensayos y en la situación fronteriza de su condición como internos/actores/*performers* durante el *convivio teatral*.

Dubatti (2007) también propone un *convivio de los intermedios*, que “se desarrolla en el tiempo de los intervalos (para todos los integrantes del *convivio*) y de las salidas de escena (sólo para los actores)” (68). Aunque en ninguno de los espectáculos estudiados en esta

investigación existió un intermedio, sí hubo muchas salidas de escena, el detrás de bambalinas de *Viaje de regreso a la cárcel* y *Aventurera* era caótico. Los Carotas corrían rápidamente para hacer su siguiente personaje, las Yin-Yang con más cambios de vestuario eran asistidas por otras internas para hacerlo rápidamente; volaban zapatos y medias.

Finalmente, el autor establece el *convivio pos-teatral*, que “corresponde al movimiento de desconcentración espacial del convivo, se desarticula definitivamente el acontecimiento teatral con la dispersión de la reunión. Los espectadores regresan progresivamente a su instancia individual y de pequeños grupos” (Dubatti, 2007:69). Este tipo de convivio en los casos estudiados en este trabajo era muy fuerte, sobre todo con las Yin-Yang, ya que las internas debían volver a sus estancias inmediatamente después de la presentación, no sin antes haber recogido todo el desastre que quedaba tras bambalinas.

En el interior de sus estancias, o durante la siguiente reunión del grupo en el horario de los ensayos, las internas e internos podían expresar cómo se habían sentido en la función y los comentarios que recibieron de los espectadores (otros internos e internas, funcionarios o familiares). En este sentido, si es posible que el teatro genere una transformación en sus participantes es a través del acontecimiento convivial.

Los momentos de mayor intensidad convivial suelen transformarse en espacios de pedagogía de la escucha de uno mismo: escuchar a los otros para escucharse a sí mismo, estar con los otros para, a través de ellos, volver sobre sí. Desobjetivarse de sí, subjetivarse con los otros, para regresar a la propia subjetividad, construyendo los hitos de una deriva permanente durante el convivio (Dubatti, 2007:57).

La convivialidad en una cárcel puede producir espacios de libertad, permite el descubrimiento y aprovechamiento de las potencialidades artísticas de cada interno e interna y propicia la autorreflexión. Personalmente no puedo asegurar que saliendo de la cárcel los y las integrantes de Carotas y Yin-Yang vuelvan a delinquir cuando terminen sus sentencias, pero por lo menos en el contexto de la prisión se regalaron un tiempo para “salir de sí al encuentro con el otro/con uno mismo” y “afectar y dejarse afectar en el encuentro” (Dubatti, 2007:47).

Más allá de la reinserción social

Este capítulo inició con un análisis del *texto dramático pre-escénico (de primer grado)* de los procesos teatrales que se siguieron como parte del trabajo de campo (*Viaje de regreso a la cárcel* y *Aventurera*), más un texto que se incluyó para completar la identificación de los elementos de la Configuración Cultural Canera en una obra referente a un centro penitenciario femenino (*Un bastón tras las rejas*), del cual también se analizó su proceso de creación y representación para dejar claras las diferencias entre dos proyectos completamente distintos en todos los sentidos (intenciones, procesos de realización y apoyo de la institución) pero realizados en el mismo centro femenino y por una interna que participó en ambos, Natacha.

A través de los textos escritos por ex internos del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, se pudo reconocer una forma de estructura narrativa particular, totalmente intuitiva, pues ninguno de los dos autores (El Gato y Natacha) había escrito un texto dramático antes. En este sentido, la cárcel funcionó para ellos como un espacio para experimentar y desarrollar actividades que tal vez en su vida en libertad jamás imaginaron que podrían realizar. Tal como lo hace notar Sara Makowski (2010) “[...] emergen sus potencialidades desconocidas para algunas actividades (artísticas, manuales o intelectuales)” (105).

Pero, estos *dramaturgos caneros*, más que aspirar a una destreza literaria, buscaban un medio de expresión, y las letras funcionaron como un primer soporte para contener sus pensamientos, que en estos casos hacen referencia a la situación de las cárceles de la Ciudad de México. “Quería dejarles a mis compañeras algo para pensar, para que no las olvidaran” (Natacha). “Escribí esta obra a partir de las historias que escuchaba en los grupos de AA” (El Gato).

Así, la cárcel, no sólo fue el lugar desde donde los autores escribieron sus textos como internos, también fue su tema central. Ahí, en la privacidad de sus estancias o en algún patio a la vista de las autoridades los entonces internos encontraron un momento para, como menciona Makowski (2010), escribir “historias de opresión y rebeldía” (190). Por lo tanto, fue pertinente la identificación de los elementos de la Configuración Cultural Canera para señalar las particularidades de los textos dramáticos en relación con su temática.

Como ya se ha citado, Makowski (2010) advierte que “La literatura es un territorio de liberación y resistencia” (190) en los contextos de reclusión, por este motivo los *textos dramáticos caneros* que se han analizado en este capítulo han sufrido de cierta censura por parte de la institución. En el caso de *Viaje de regreso a la cárcel* las autoridades expresaron: “Ya estamos hartos de temas de cárcel”, esa fue una de las principales razones para que se negara la gira interreclusorios las tres ocasiones en las que el texto se ha llevado a escena en los Reclusorios Norte, Sur y Oriente.

Un bastón tras las rejas incomodo sumamente a las autoridades que presenciaron su estreno y única función, y aunque el Subsecretario manifestó su reconocimiento y propuso una presentación en la penitenciaría varonil, esta jamás ocurrió. Así, para conocer el proceso de creación, montaje y representación del texto de Natacha fue necesario recurrir a una entrevista etnográfica, la cual sirvió para reconstruir las circunstancias en que surgió el proyecto y contrastar dos tipos de propuestas teatrales completamente diferentes pero realizadas en un mismo centro femenino.

El haber seguido el proceso teatral de *Aventurera* me permitió identificar en primer lugar cuáles son los intereses de la institución penitenciaria respecto a los proyectos que deciden apoyar. En algún momento el Jurídico de Actividades Formativas expresó: “Ahora el teatro debe ser un espectáculo”, “Las quiero ver encueradas” al referirse a lo que esperaba de la puesta en escena de *Aventurera*; y la Directora de Turquesa dijo: “No quiero más obras de cárcel, ni de asesinatos o prostitutas”. Y aunque el texto dramático de *Aventurera* contiene todas las cosas que la Directora no quería, el que fuera aderezado por música y bailes atenuó su temática, y le dio el formato espectacular al que aspiraba el Jurídico de Actividades Formativas.

Así, aunque el texto de *Aventurera* no fue escrito por alguna interna posibilitó poner en evidencia algunas ideas que se tienen de “la mala mujer”. Elena Azaola (2005) expresa al respecto lo siguiente:

En realidad las ideas que situaban a la mujer como un ser potencialmente peligroso, ligado al pecado y depositario de la culpa, venían de tiempo atrás y es posible encontrarlas en prácticamente todas las culturas. Desde la antigüedad encontramos testimonios del miedo que despierta en los hombres este inquietante sujeto femenino: Circe, transformando en cerdos a los compañeros de Ulises; Medusa, petrificando a

quien osa mirar su rostro monstruoso coronado de serpientes; Medea, figura emblemática del canibalismo y el filicidio; Kali, diosa de la muerte, de lo oscuro, de lo negro, imagen de la rebelión y la impureza” (14).

En este sentido, la temática de la obra no era desconocida para ninguna de las internas, de hecho, en muchos de los casos estaba fuertemente relacionada con los motivos por los que se encontraban sentenciadas. Y debido a la percepción social general que se tiene de las mujeres en prisión, todas las integrantes de Yin-Yang por el sólo hecho de estar en reclusión eran “aventureras”. “Aquí todos creen que somos putas” expresó Mari en alguna ocasión. Por lo que como menciona Azaola (2005) la idea de la naturaleza malvada del género femenino es compartida por la mayoría de los trabajadores de la institución, y las persigue todavía al concluir sus sentencias, reforzada con el estigma de la criminal y ex convicta.

Por lo tanto, el llevar a una dimensión lúdica algo que podría relacionarse con una experiencia dolorosa para las internas permitió que tanto la institución como las internas sacaran el mayor provecho del proceso teatral, cada uno con fines distintos. Las internas, al satisfacer su necesidad de relacionarse con internos de los centros varoniles, y las autoridades al “cumplir con su labor de reinserción social por medio de las actividades culturales”.

De este modo, el que las internas utilizaran estratégicamente una situación que para muchas mujeres en otras circunstancias pudiera ser denigrante y una forma de objetivación, en este contexto puede leerse también como una forma de resistencia, estrategia de supervivencia y empoderamiento, por lo menos en lo referente a las restricciones que existen para relacionarse con personas del sexo opuesto, porque finalmente *Aventurera* siguió afirmando los roles de género a costa de la imagen hipersexualizada de las integrantes del grupo y no ayudó a mejorar ninguna condición práctica de vida al interior de Turquesa.

Como se ha intentado argumentar a lo largo de este trabajo de investigación, el teatro que se desarrolla al interior de los centros penitenciarios de la Ciudad de México, como la cárcel misma, no cumplen con la función declarada de la pena en este país, la reinserción social. La participación de los internos en las prácticas teatrales dentro de la prisión responde casi siempre a necesidades de la vida en reclusión. Pero con esto tampoco se quiere anular la

idea de que el realizar actividades artísticas y culturales influye positivamente en la vida de los internos e internas.

El sólo hecho de que los internos e internas se interesen en una actividad institucional, por los motivos que sean, da cuenta de que quieren mantenerse, en la medida de lo posible, al margen de los problemas que abundan en la cárcel, que desean “aplicarse” e “ir por la derecha”. Ya que como Rodrigo Parrini (2007) menciona:

Luego, los internos dicen que la cárcel hay que *tomarla por su derecha*. Hay un lado correcto para transitar por este lugar. La *derecha* es el costado donde se soslayan los problemas, se mantienen buenas relaciones y se evita agregar pesares a la estancia. El lado derecho es un lugar, o un espacio, en el que se combina cierta autonomía – en tanto que puedo elegir el lado que me conviene y que estimo más pertinente -, y cierta sumisión – pues es el lado que se acopla mejor a las direcciones de la institución, a su propia formulación del *camino*-. Esto se vincula con otra característica que los internos destacan en el orden carcelario; los problemas *llegan solos* y no es necesario salir a buscarlos; entonces, el lado derecho representa el lugar donde los problemas llegarán de modo inevitable, pero no provocado. La voluntad los ha esquivado con antelación, en la medida de lo posible, tomando la derecha en este camino. Si se toma el lado contrario, entonces se busca, lo que implica sumar dos tipos de conflictos: los que necesariamente llegan, porque el orden carcelario los trae de manera autónoma a cualquier voluntad, y los que se eligen al optar por un camino equivocado en este contexto (97-98).

Ser aplicada o aplicado, el comprometerse con alguna actividad, por lo menos en el contexto carcelario, ayuda a los internos e internas a llevar “su cana” de la forma más tranquila posible, es una táctica de supervivencia. Pues: “La cárcel es un *interinato* y la adaptación es una estrategia que aplica sobre sí, transformando su *modo de ser* para sobrevivir en ella” (Parrini, 2007:149). En este sentido, es difícil afirmar que al concluir el “interinato” que implica una condena en prisión los internos e internas mantengan la determinación de “seguir por la derecha”, siendo que en la mayoría de los casos al salir de la cárcel regresan al mismo entorno social que los llevó a delinquir.

Situación que se agrava cuando el estigma de los antecedentes penales limita las posibilidades de los ex internos y las ex internas de acceder a un empleo bien remunerado. Afuera, en la calle, las constancias y reconocimientos obtenidos en prisión no sirven de nada, y en muchos de los casos tampoco “las habilidades y conocimientos adquiridos”.

Realmente ninguna de las actividades que tomé me ayudó para trabajar afuera, las tomé porque quería salir, porque quería tener un apoyo, pero así para ayudarme, ayudarme, no. Y esa es una incongruencia, porque según te están reinsertando a la sociedad, pero la misma sociedad te rechaza, o más bien, el mismo gobierno. Y la verdad, la mayoría de los que salimos ponemos mejor nuestro propio negocio, porque no hay lugar donde te den trabajo, o sí te dan, pero muy mal pagado (Sonia, comunicación personal, 24 de abril 2017).⁹¹

En este sentido, si la institución penitenciaria no puede asegurar que su función resocializadora se cumplirá lejos de los confines de sus centros, mucho menos puede ofrecer las posibilidades para que sus ex internos y ex internas den seguimiento a las actividades deportivas o culturales que desarrollaron durante su estancia en reclusión. Teniendo presente que, para los internos e internas, el interinato de la cárcel representó un periodo de experimentación y desarrollo de potencialidades inexploradas en su vida en libertad, y una ruptura con los roles que afirmaban su identidad en el exterior, como lo apunta Sara Makowski (2010).

Por lo tanto, el salir de prisión no sólo implica una vulnerabilidad en el sentido de que la estigmatización de ser “el ex convicto o la ex convicta” limita las posibilidades de subsistir dignamente, también limita la posibilidad de continuar con las actividades culturales o deportivas que eran una parte fundamental de la vida de los internos y las internas en reclusión.⁹² El trabajo o los hijos representan una prioridad en el exterior y se vuelve a pasar del “interés para sí” al “interés para los otros”, en los términos que Makowski (2010) explica en su obra y abordados en el capítulo anterior.

Así, el Teatro Canero existe sólo en los confines de *la cana*, lejos de los fines que constitucionalmente establecidos para la pena privativa de la libertad, la reinserción social, y atravesado en todo momento por los elementos de la Configuración Cultural Canera. No hay mesías que traten de evangelizar a una “masa inculta” e “ignorante del gran teatro” o intente transformar sus vidas a través del arte. Tampoco hay una compañía de por medio que venda

⁹¹ Tanto el texto dramático de *Viaje de regreso a la cárcel* como el de *Un bastón tras las rejas* abordan esta problemática.

⁹² A menos que se sea interno de la Penitenciaría Varonil de “Santa Martha Acatitla” e integrante de la Compañía de Teatro Penitenciario dirigida por Itari Marta, los ex internos y ex internas pocas veces tiene la oportunidad de volver a hacer teatro en su vida en libertad, esa experiencia se limita a la estancia en la cárcel.

una entrada para realizar un “tour a la prisión” y exhiba a los internos como en un safari.⁹³ El Teatro Canero se hace en la cárcel con todo lo que hay en ella: vivencias, carencias y necesidades. Sobrevive y resiste como sus realizadores.

⁹³ Aunque esta situación también puede ser utilizada estratégicamente por los internos si se les da un porcentaje de la taquilla.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se analizaron dos procesos teatrales realizados en dos Centros Penitenciarios de la Ciudad de México: *Viaje de regreso a la cárcel* del grupo *Carotas* del Reclusorio Preventivo Varonil Oriente y *Aventurera* del grupo *Yin-Yang* del Centro de Reinserción Social Femenil “Santa Martha Acatitla”, y dos textos dramáticos realizados por un ex interno (*Viaje de regreso a la cárcel*) y una ex interna (*Un bastón tras las rejas*), para de este modo identificar los elementos de la Configuración Cultural Canera en cada uno de ellos y establecer una forma de teatro particular, el Teatro Canero.

En lo referente a la metodología, el realizar observación participante como “actriz invitada” en del Reclusorio Oriente y como “coreógrafa” en Santa Martha, permitió la recolección del dato empírico para la construcción de los capítulos que integran esta investigación. Así como la posterior realización de entrevistas etnográficas a ex internos y ex internas. En este sentido, como primera conclusión se puede aseverar que el hecho de asistir semanalmente por un periodo de un año en el centro femenino y nueve meses en el varonil fue esencial para conocer las dinámicas de dos de los centros penitenciarios de esta ciudad. Involucrarme con todos los sentidos permitió que mi idea sobre la cárcel se conformara por sonidos, olores, imágenes y sensaciones vívidas. Y lo que se encontró fue que al interior de cada centro existe un universo particular regido por sus propias reglas.

El encontrar los conceptos teóricos que explicaran las singulares prácticas que se desarrollan en las cárceles de la Ciudad de México, entre ellas las prácticas teatrales, fue el eje conductor para desarrollar el primer capítulo. En él se estableció en primer lugar los enfoques teóricos que dictaría el rumbo del trabajo de investigación, estos fueron la antropología social, la sociología de la cultura y la teoría teatral y estética. Por lo tanto, la revisión del estado del arte se dio en relación con estos enfoques y el teatro en las cárceles de la Ciudad de México.

Cabe señalar que no se encontró un solo texto teórico que abordara este tema en particular en los términos que se buscaba desarrollar en este trabajo, los más cercanos fueron los artículos escritos por Carmen Ramos (2012) “Una experiencia de teatro en reclusorios. La renovación de la relación con el otro” y Janina Möbius (2016) “Teatro penitenciario con

jóvenes: retos y desafíos en la práctica y su análisis. En lo referente a la vida cotidiana intracarcelaria, tres fueron las obras que funcionaron como guía a lo largo de todo el texto, pero fundamentalmente en el segundo capítulo: *El pluralismo jurídico intracarcelario* de Herlinda Enríquez (2007), *Panópticos y Laberintos* (2007) de Rodrigo Parrini y *Las Flores del Mal* de Sara Makowski (2010).

El recurrir a la obra de Foucault (1975) y Goffman (1961) resultó elemental para plantear la forma en que se ha estudiado la cárcel genealógicamente y desde la sociología, lo que permitió situar las condiciones de las cárceles varoniles y femeniles en México, para posteriormente señalar las formas en que las prácticas sociales al interior de las prisiones han sido denominadas como una subcultura; y finalmente llegar a la propuesta de configuración cultural de Alejandro Grimson (2011), la cual funciona como el eje de análisis de este trabajo, ya que a partir de ella se realizó la propuesta de Configuración Cultural Canera.

Para concluir con el primer capítulo se hizo una revisión de las principales formas de Teatro Aplicado con las que se ha relacionado al teatro que se hace en las cárceles, las cuales tienen como función principal la transformación positiva del individuo involucrado. En este sentido, uno de los principales planteamientos de esta investigación fue desmarcar al Teatro Canero de esta función.

Los siguientes dos capítulos, especialmente el tres, buscaron señalar las condiciones de la cárcel desde los cuatro elementos de la Configuración Cultural Canera: *los campos de lo posible, la lógica de interacción entre los pares, la trama simbólica común y los principios de división compartidos*; y a partir de ellos argumentar que el teatro que se hace en las cárceles de la Ciudad de México debe entenderse desde el contexto en el que se realiza, *la cana*, más que por el fin institucional, “la reinserción social”.

Para que este trabajo estuviera lo más cercanamente en sintonía con la lógica carcelaria de esta ciudad fue esencial nombrar a las cosas desde el lenguaje de la cárcel, desde la *tatacha canera*, porque a mi parecer ese es el principal problema cuando se quiere estudiar al teatro que se hace en las cárceles de este país, *la cana* desaparece. Se ignoran la Configuración Cultural Canera y sólo se contempla el régimen institucional, cuando las normas oficiales representan sólo la superficie de todo lo que implica la cárcel. En este sentido, la exploración de una práctica estética me llevó a una reflexión sobre las prácticas

culturales del lugar en el que se instauran esas prácticas estéticas, enmarcadas en una realidad particular que está siempre presente. Así, para poder comprender al Teatro Canero, tuve que comprender a la cana primero.

Por lo tanto, antes de poder hablar del Teatro Canero, se debía comprender lo canero lo más profundamente posible. El segundo capítulo describió a grandes rasgos lo que implica lo canero en un centro varonil (El Oriente) y uno femenino (Turquesa), a partir de los cuatro elementos de la propuesta de configuración cultural de Grimson (2011). Estos elementos facilitaron que el universo que representa la cárcel se explicara únicamente en cuatro apartados.

Así, los tres textos incluidos en el estado del arte sobre las cárceles en la Ciudad de México, además de funcionar como antecedentes y referentes dieron luz sobre la forma en que los autores han entendido lo canero y la Configuración Cultural Canera sin que necesariamente hayan utilizado ese término, ni la hayan comprendido la cárcel como tal, pero *la cana* indudablemente está presente en sus obras, por esta razón su referencia en este trabajo fue tan necesariamente constante. Las investigaciones de estos tres autores: Enríquez (2007), Parrini (2007) y Makowski (2010) fueron un gran soporte para pensar lo canero como una forma de resistencia y de autonomía, y así poder leer los textos dramáticos caneros incluidos en este trabajo desde esta perspectiva.

El tercer capítulo inicia con un análisis formal de los textos dramáticos pre-escénicos (de primer grado), ya que al ser elementos esenciales para comprender al Teatro Canero desde las temáticas que aborda era pertinente también entenderlos desde su estructura dramática, desde su forma. Lo que se encontró en el texto de *Viaje de regreso a la cárcel* es que existe una forma narrativa muy compleja, con historias dentro de otras como si de una *matrioska* se tratara. En *Un bastón tras las rejas* sucede del mismo modo, el monólogo de una expresa en un café trasporta al lector a una cárcel en decrepitud. Es muy curioso, en el primer texto se narra la calle desde la cárcel y en el segundo al revés. La cana/la calle, siempre en sintonía.

En lo referente a la temática, los dos textos plantean la falta de oportunidades como ex interno o ex interna. Y aunque el texto de El Gato se ciñe al “slogan canero” de “echarle ganas” (Como menciona el personaje de Fernanda en *Un bastón tras las rejas*) aunque salgas de la cárcel “con los pies por delante”, el texto de Natacha es más crítico respecto a la

situación en la que viven las internas de un centro femenino: con penas exorbitantes por homicidios cometidos en defensa propia, completamente olvidadas y con una oferta de actividades, que como menciona Makowski (2010), sólo afirman los roles estereotípicos femeninos.

Al tener claros los elementos de la Configuración Cultural Canera hizo posible analizar los textos dramáticos y los procesos teatrales desde los cuatro elementos. Fue así como en los textos dramáticos caneros pudieron explicarse palabras y situaciones que para alguien que no está familiarizado con esta particular configuración cultural serían incomprensibles. Para reflexionar sobre los procesos teatrales de los que se formó parte, se conectó la propuesta de Grimson (2011) con otros cuatro elementos presentes durante el proceso varonil y el femenino: los motivos, el grupo, las limitaciones y la representación.

Conectar y entender los dos procesos teatrales desde cuatro duplas: Los motivos: *campos de lo posible*, El grupo: *lógica de interacción entre los pares*, Las limitaciones: *principios de división compartidos* y La representación: *trama simbólica común*; permitió organizar la experiencia teatral en los dos centros estudiados. Especialmente el apartado de “los motivos” ayudó a argumentar la idea de que la reinserción social en la gran mayoría de los casos no es la que orilla a los internos e internas y a los que dirigen los grupos a realizar teatro. Sobre “el grupo” se pudo identificar las características de cada interno e interna en relación con las formas en que son clasificados por institución, misma que ha sido adoptada por los internos, aunque en algunos de los casos no correspondieran a esa clasificación.

Hablar de “las limitaciones” también resultó muy pertinente, sobre todo en el caso del centro varonil, ya que en el periodo en el que se realizó la observación participante había otros dos procesos teatrales que me permitieron constatar la falta de equidad en lo relativo al apoyo por parte de la institución. Este apartado sirvió también para señalar las situaciones que sólo pueden darse en un contexto en reclusión las que los procesos se enfrentaron y que constantemente impidieron que el montaje se desarrollara, como: libertades, depresiones por el *carcelazo* o castigos. En “la representación” se identificaron imágenes, materiales y sonidos que se dieron únicamente en el plano escénico y que también daban cuenta de la precariedad y el ingenio con el que siempre se resuelven las necesidades en una cárcel de la Ciudad de México.

Pero esencialmente fue necesario conocer las circunstancias de los tres procesos teatrales estudiados para destacar los contrastes existentes en cada uno de ellos, entre los centros femeniles y varoniles, y entre los dos proyectos realizados en el centro femenil. Así, la institución medió de forma muy distinta en los tres casos analizados, y se hizo evidente la explotación de los estereotipos de género en el caso particular del montaje de *Aventurera*, situación que puede extrapolarse a los demás proyectos teatrales que las autoridades penitenciarias apoyan al interior de los dos centros femeniles de la Ciudad de México, Turquesa y de Tepepan.

Reflexionar sobre las formas conviviales que se desarrollaron a lo largo de los procesos teatrales, permitió comprender en qué terrenos teatrales y performativos se desarrollaron las representaciones estudiadas, para así dar cuenta de los espacios liminales que se pueden generar durante el convivio teatral canero. De este modo se ha argumentado a lo largo de esta investigación que la Configuración Cultural Canera atraviesa las prácticas teatrales realizadas en las cárceles femeniles y varoniles de esta ciudad, por tal motivo es que puede identificarse un teatro particular, un Teatro Canero, el cual se diferencia sustancialmente del Teatro Penitenciario porque no asume una función pedagógica ni ejemplificadora, pues opera dentro de las limitaciones y carencias de la vida cotidiana de la prisión.

Esta investigación también tuvo la finalidad de presentar las situaciones reales en las que viven las personas privadas de su libertad en la Ciudad de México y la forma en que éstas impactan en el teatro que se hace adentro, así como reflexionar sobre modo en que opera la institución para invisibilizar estas situaciones. En este sentido algo sumamente importante fue incluir la voz de los internos e internas, por esta razón los textos dramáticos son una parte sustancial de este trabajo.

También es pertinente pensar en las limitaciones de esta investigación, la primera se encuentra en el hecho de haber elegido el tema de la cárcel, sumamente trabajado y recurrente, del que existe una bibliografía vastísima. A pesar de esta situación para mí era importante tocar este tema con el fin de seguir explorando lo que vi y viví en mi primera experiencia dentro de una cárcel en el 2014. Por lo que sinceramente no creo que hubiera

decidido hacer un posgrado de no ser por esa experiencia previa, por la necesidad que a partir de ella tuve de pensar en lo canero y en un Teatro Canero.

Así es como decidí convertir una experiencia que surgió por casualidad en un trabajo académico que me ha hecho crecer en todos los aspectos. Definitivamente no soy la misma persona que entró a una cárcel por primera vez en 2014 sin saber nada sobre el sistema penitenciario mexicano, ni sobre la cana.

El abordar un centro femenino y un varonil también implicó una limitación ya que ambos implican situaciones completamente distintas, en lo referente a su cotidianidad o en términos de este trabajo, a su Configuración Cultural Canera, por lo que en algunos momentos puede llegar a faltar profundización en ciertos aspectos, como en la muy necesaria mirada desde la perspectiva de género en el caso del centro femenino, que en esta investigación se incluyó de forma tal vez un tanto general, o la situación de la población indígena o transexual.

Una delimitación que fue importante establecer desde el principio fue si se estudiaría la teatralidad o el teatro que se hace en la cana, debido a que los procesos estudiados partieron de textos dramáticos se optó por enfocar la mirada en torno a la reflexión sobre el teatro, y también porque a mí parecer los estudios existentes sobre teatro dentro de las cárceles en México están muy limitados precisamente porque les falta conectarlos con lo canero, es decir, con lo cotidiano de la prisión. Pero una investigación muy diferente sería desde la *Teatralidad Canera*.

El abordar la Teatralidad Canera es una tarea pendiente que deja esta investigación, pensar cómo todos los miembros del sistema penitenciario en la Ciudad de México hacen uso de la teatralidad en su vida cotidiana, y dentro de los confines de la Configuración Cultural Canera.

Bibliografía

- Ackroyd, J. (2007). "Applied Theatre: An Exclusionary Discourse?". En *Applied Theatre Researcher/IDEA Journal*, Number 7. Reino Unido.
- Anaya, J.L. (1982). *Escuela de humo. Lecumberri, "El Palacio Negro", el argot y las experiencias de esa vida carcelaria*. México. Editorial Diana.
- Antony, C. (2007). "Mujeres invisibles. Las cárceles femeninas en América Latina." En *Nueva Sociedad*. (pp.73-85). No.208. España. Abaco.
- Anzures, D. (2016) "La Génesis del Teatro Penitenciario en México". En *Paso de Gato. Revista mexicana de teatro*. (pp.20-21). Año 16. No. 67. México. Conarte.
- Arce, T. (2008). "Subcultura, contracultura, tribus urbanas y cultura juveniles: ¿homogenización o diferenciación?" En *Revista Argentina de Sociología*. Año 6 (pp.257-271). No. 11. Argentina. Consejo Nacional de Profesionales en Sociología.
- Arnold, D. (1994). "The Colonial Prison: Power, Knowledge and Penology in Nineteenth-Century India". En D.Arnold y D. Hardiman (Ed.), *Subaltern studies VII: essays in honour of Ranajit Guha*. (pp.148-184). New Delhi. Oxford University Press.
- Azaola, E. y Yacamán, C. (1996). *Las mujeres olvidadas*. México. El Colegio de México.
- (2004). "Las mujeres en el sistema de justicia penal y la antropología a la que adhiero". En *Cuadernos de Antropología Social*. (pp. 11-26). No. 22. Buenos Aires, Argentina. Universidad de Buenos Aires.
- Bajtín, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. Delos borradores y otros escritos*. San Juan, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico. Anthropos.
- Balfour, M. (2004). *Theatre in Prison: Theory and Practice*. Reino Unido. Intellect Books.
- Belausteguigoitia, M., Lozano, R., Piñones, P. (2014). *Manual de formación y sensibilización. Arte y justicia con perspectiva de género. Mujeres en condición de reclusión*. México. Mujeres en Espiral.

----- (2015). *Leelatu*. Número 2. México.
Mujeres en Espiral.

Berdichewsky, B. (2002). *Antropología Social: Introducción. Una visión global de la humanidad*. Santiago de Chile. LOM Ediciones.

Boal, A. (2009 [1980]). *Teatro del Oprimido*. Barcelona. Alba.

Brecht, B (2004). *Escritos sobre teatro*. México. Alba Editorial.

Buchleitner, K. (2010). *Glimpses of freedom: The art and soul of the theatre of the oppressed in prison*. Berlin. Lit.

Contreras, A. K., Quintana, A., Tonella, G. (2013) *Diccionario canero ilustrado. Atlacholoaya-Santa Martha Acatitla*. México. Programa Universitario de Estudios de Género y Colectiva Editorial. Hermanas en la Sombra.

Correa, J. (2011) Prólogo. Dentro de: *Libertada entre muros. Premios Teatro Penitenciario 2007- 2009. De la Secretaría de Seguridad y el Instituto Nacional de Bellas Artes*. México. Conaculta

----- (2015[2008]). Prólogo. Dentro de: *Teatro Penitenciario*. de R. Villanueva. México. Porrúa.

Crespo, F. (2009). "Cárceles: Subcultura y violencia entre internos". En *Revista CENIPEC*. (pp. 123-150). No.28. Enero-Diciembre. Mérida, Venezuela. Universidad de Los Andes.

Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades y políticas*. México. Paso de Gato.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivo, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires. Actuel.

----- (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires. Actuel.

----- (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Buenos Aires. Argentina. Universidad de Buenos Aires.

- Enríquez, H. (1998). *El pluralismo jurídico intracarcelario*. México. Porrúa.
- Faucault, M. (2009[1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México. Siglo XXI.
- (1999[1984]). “Espacios otros.” En *Version*, 9, (pp.15-26). México. UAM-Xochimilco.
- Franco, J.L. (2014). *El Canerousse/El Diccionario del Hampa*. México. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Freire, P. (1975). *Pedagogía del oprimido*. México. Siglo XXI
- García Canclini, N. (2005[1990]). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Grijalbo.
- Giglia, A. (2012). *El Habitar la Cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*. Barcelona. Antrhopos.
- Gobello, J. y Oliveri, M. (2013). *Novísimo diccionario lunfardo*. Buenos Aires. Corregidor.
- Goffman, E. (2001 [1961]). *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires. Amorrortu
- (2006 [1963]). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires. Amorrortu.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica a las teorías de la identidad*. México. Siglo XXI.
- Grüner, E. (2004). “De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto”. Dentro de: *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis*. Argentina. Grupo de Estudios Sociales del Arte y la Cultura, GESAC.
- Gutiérrez, G. (2016). *Sexo en las cárceles de la Ciudad de México*. México. Salario del Miedo.
- Hammeken, L. (2013). “Peinarse con la raya a un lado: Prácticas del ‘Safismo’ en la cárcel de Belem”. En *Historia Mexicana*, Vol. 62. (pp.117-1151). Ciudad de México, México. Colegio de México.

Hernández, A. (2013). “Del Estado Multiculturalista al Estado Penal: Mujeres Indígenas Presas y Criminalización de la Pobreza”. Dentro M. Sierra, A. Hernández y R. Sieder (Coordinadoras). *Justicias indígenas y Estado: Violencias contemporáneas*. México. FLACSO.

Makowski, S. *Las flores del mal. Identidad y resistencia en cárceles de mujeres*. México. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco. División de Ciencias Sociales y Humanidades.

Manchado, M. (2008). “Discursividad en torno a la pena y subjetividad carcelaria”. En *La Trama de la Comunicación*, Volumen 13, (pp. 257-276). Anuario del Departamento de Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Rosario, Argentina. Universidad Nacional de Rosario.

McAvinchey, C. (2011). *Theatre and Prison*. England. Palgrave Macmillan.

Mead, M. (2002). *Cultura y Compromiso. Estudios sobre la ruptura generacional*. España. Gedisa.

Motos, T. (2013). “Otros escenarios para el teatro: El Teatro Aplicado”. En *Teatro Expresión Comunicación*. Número 73. Diciembre- Febrero. (pp. 6-159). España. Ñaque.

Margulis, M. (2009). *Sociología de la cultura. Conceptos y problemas*. Buenos Aires. Editorial Biblos.

Monje, C. (2011). Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa. Guía didáctica. Universidad Surcolombiana. Facultad de Ciencias Sociales y Periodismo. Neiva, Colombia.

Montes, A. (2014). Introducción. Dentro de *El Canerousse* de J.L. Franco (pp. 9-14). México. Universidad Autónoma de Nuevo León.

Nateras A. (2015). *Vivo por mi madre y muero por mi barrio. Significados de la violencia y la muerte en el Barrio 18 y la Mara Salvatrucha*. México. UAM-I.

Núñez Cetina, S. (2008). “Cuerpo, Género y Delito: Discurso y Criminología en la Sociedad Porfiriana”. En J. Tuñón (comp.). *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*. (pp. 377-420). México. Colegio de México.

Parrini, R. (2007). *Panópticos y laberintos. Subjetivación, deseo y corporalidad en una cárcel de hombres*. México. El Colegio de México.

Peñuelas, L. E. (2016). “El monstruo y el potro: el Homo sacer totalizado”. En *Política y Cultura*. Número 46, (pp. 163-185). México. Universidad Autónoma Metropolitana.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona. Paidós.

Piccato, P. (2007). “Such a Strong Need”: Sexuality and Violence in Belem Prison”. En W.E. French y K.E. Bliss (Ed.), *Gender, Sexuality, and Power in Latin America Since Independence*. (pp. 87-109). United States of America, Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

----- (2010). *Ciudad de sospechosos: La ciudad de México 1900-1931*. México. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Piscator, E. (2001). *El Teatro Político*. Buenos Aires. Hiru.

Ramos, C. (2012) “Una experiencia de teatro en reclusorios. La renovación de la relación con el otro”- En G. Yépez (Cor.). *Teatro y performatividad en tiempos de desmesura*. (pp. 117-131). México. Libros Godot. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

Roumagnac, C. (1904). *Los criminales en México: Ensayo de psicología criminal*, México: Tipografía “El Fénix”.

Salinas Boldo, C., (2014) *Las cárceles de mujeres en México: Espacios de opresión patriarcal*. México. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana, No.117, (p.1-27). Universidad Iberoamericana.

Scherer, J. (1998). *Cárceles*. México: Extra Alfaguara,

Scott, J. (2000), [1990]. *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*. México. Era.

Serret, E. (2008). *Qué es y para qué es la perspectiva de género. Libro de texto para la asignatura: Perspectiva de Género, en educación superior*. México. Instituto de la Mujer Oaxaqueña del Gobierno Constitucional del Estado de Oaxaca.

Shailor, J. (2013). *Performing new lives: Prison theatre*. Jessica Kingsley Publishers. London and Philadelphia.

Speckman, E. (2007). *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México, 1872-1910)*. México. El Colegio de México. Universidad Nacional Autónoma de México.

Taylor, P. (2002). "Afterthought: Evaluating Applied Theatre". En *Applied Theatre Researcher/IDEA Journal*, Number 3, Article No.6

Valles, M. (1999) *Técnicas cualitativas de investigación. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid. Editorial Síntesis

Vasilachi (2006) *Estrategias de investigación cualitativa* Barcelona. Editorial Gedisa.

Villalobos, Á. (2011). *Cuerpo y arte contemporáneo en Colombia. Problemas políticos y sociales en teatro y performance*. Horacio de Mapa Teatro. Bogotá, Colombia: Trilce Editores.

Villanueva R. (2008). *Teatro Penitenciario*. México. Porrúa.

Williams R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona. España. Paidós.

Fuentes electrónicas

CIDH. (2015). *Situación de los derechos humanos en México*. Recuperado de: <http://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/Mexico2016-es.pdf>.

CIDH. (2016). *Clasificación Penitencia. Pronunciamiento*. Recuperado de: http://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/Informes/Especiales/Pronunciamiento_20160207.pdf.

CNDH. (2015). *Informe especial de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos sobre las Mujeres Internas en los Centros de Reclusión de la República Mexicana*. Dentro: http://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/Informes/Especiales/2015_IE_MujeresInternas.pdf.

Subsecretaría de Sistema Penitenciario (2017). Recuperado de: <http://www.reclusorios.cdmx.gob.mx/>.

Textos dramáticos

- I. *Viaje de regreso a la cárcel* de “El Gato”
- II. *Un bastón tras las rejas* de Natacha Lopvet Mrikhi

Nota: Durante la transcripción de ambos textos se respetó íntegramente el formato de escritura utilizado por los autores en el manuscrito original.

Viaje de regreso a la cárcel

El Gato

Escena 1

(Una estancia de la cárcel, empezando el día, todos se levantan)

Arturo: ¡Buen día Andrés!

Andrés: ¡Buen día Arturo!

Arturo: Oye Andrés, me quedé con una duda.

Andrés: Sí, dime.

Arturo: El chavo que acaba de llegar ¿Julio, no? ¿Si se quedó con su sopa de 30 años?

Andrés: Sí, hasta donde yo sé.

Arturo: Pero así como anda, tirando caldo, no creo que llegue ni al año, sirviendo de camión, niño bomba y drogándose, va a terminar mal.

Andrés: Sí, hombre, pero se ve que en el fondo es bueno, ¿no?

Arturo: Pues sí, pero en fin. Te veo al rato, voy a mi comisión **(Sale)**

Andrés: Sí, que te vaya bien. Voy a hablar con este chavo, tal vez le caiga el veinte, como a mí el día que me platicó su historia Ernesto.

(Entra Julio)

Andrés: Oye, mi Julio, quiero platicar contigo.

Julio: A ver, dígame tío.

Andrés: Pues tal vez me mandes a la goma, pero no crees ¿qué debas de cambiar tu actitud?

Julio: ¿Qué hay con eso o qué?

Andrés: Pues sí, eso de que andes de arriba abajo con la bronca, está cañón, en un descuido compras más años Julio.

Julio: Sí, pero a mí me vale. Esta es mi casa, qué puede pasar, de todos modos, no me voy a ir, ni siquiera pensar en un beneficio, con todos los años que me echaron no la libro y a últimas a ti qué.

Andrés: Mira, no te encabrones, yo pensaba y actuaba igual que tú. También traigo una soleta grande, pero hubo un cábula, el buen Neto, que platicó conmigo y me hizo ver las cosas de diferente manera. Él y sus vales la vieron como nosotros y más gacho.

Julio: ¿Y cómo estuvo su bronca o qué?

Andrés: Ven conmigo, te voy a invitar un cafecito y te platico su historia, ¡Va!

Julio: Carajo con el cafecito, va mi carnal.

Escena 2

(Neto rodeado por dos custodios que lo catean)

Neto: Son las tres de la mañana y otra vez estamos aquí en la maldita cárcel mi Topo.

Topo: Sí mi Neto, y ahora sí van a ser varios años de ellos a la sombra.

Neto: ¿Te acuerdas cuándo salimos hace tres años? Era la misma hora y veíamos la calle nuevamente.

Topo: Sí carnal, tú te habías chingado una de 5 años ¿no?

Neto: Sí.

Topo: Y yo una de 7 años.

Neto: Y mira, tal vez no salga vivo de este lugar, ya estoy viejo. Y tú, qué onda, toda tu juventud en este pinche hoyo.

Topo: ¡Chigao Neto, todo por hacerle caso a ese menso del Ojos! ¿Te acuerdas cómo salimos hace 3 años?

Neto: Sí, fue chido, pero eso tal vez no se repita.

Custodio 1: órale weyes, encuerándose. Los voy a revisar, ah. Y me hacen unas sentadillas ¡Va, como va!

Topo: *(En voz baja)* Chale, traigo un jalón, pero vas a ver cómo le gano a este mono.

(Custodios revisan a Neto y Topo)

Custodio 2: Va, camínenle, ya se la saben, pegados a la barda.

Neto: Otra vez este pinche olor a cárcel.

Custodio 1: Va pareja, llegan 2 a ingreso.

Topo: Íbamos para el otro lado, con todos los carnales hacia la lleca y el Ojos siempre fue el más entrón.

Neto: Sí carnal Topo, así fue.

(Neto y Topo pasan los retenes)

Custodio 1: Se las voy a poner así...

(Ojos y Topo chacotenado, interrumpiendo)

Custodio 1: Cállense cabrones, porque si les falta algo de lo que les voy a decir, van a salir más tarde, me vale madres.

Pedro: Ponte al tiro mi Fercho. ¡Ora sí, a ver a tu vieja!

Fercho: Sí, voy al sobres, ahorita que salga, hasta caminando me voy a ir se es necesario.

Topo: Miren carnales, estos son el Fercho y el Pedro.

Ojos: ¿Qué onda? Yo soy el Ojos ¿y vamos por el repón no?

Topo: Sí, pero el pedo no es salir, sino, no regresar.

Ojos: Nel, el que regresa es por wey. Yo me voy a poner almeja, tengo puesto un tiro qué no mames. Tengo que afinar y me lo traigo, hay por si quieren, necesito gente que jale.

Fercho: No, pues, sí estaría bien, tengo que darle el chivo a mi vieja y voy erizo.

Ojos: Pues ahí les dejo mi teléfono por si les interesa.

Pedro: ¡Umm! No está de más, a ver pásamelo.

(Todos anotan el teléfono del Ojos)

Custodio 2: Martínez Talamantes...

Neto: Ernesto.

Custodio 2: ¿Cómo te vas mi chavo?

Neto: Compurgado, señor.

Custodio 2: *(Habla con el otro custodio)* Estos weyes. Todos compurgados, ningún beneficio, puro huevón que no quiere adaptarse.

Custodio 3: Sí, está difícil esto, por eso tardan más en irse que ya están de vuelta y con más años.

Custodio 2: Es cierto, pero es su problema. Ya mejor apúrate para irnos a echar un coyotito.

(Empiezan a salir y entran familiares)

Neto: ¡Hola viejita, gracias por estar aquí!

Pilar: ¡Ah. Ernesto! Gracias a Dios que saliste.

Neto: ¿Y mis hijos, dónde están? Nunca vinieron a verme y ahora ni a esperarme.

Pilar: No, es lo que te había llamado en estos años. Ya no los aguanto, llegan tomados a la casa y hacen escándalos. Hasta me han robado los muy hijos... pero ya los verás. Todo va a cambiar ¿verdad viejo?

Neto: ¿Cómo, ósea que no están en la escuela, ni trabajando? ¿Pero por qué no me habías dicho?

Pilar: Con todas tus cosas aquí en la cárcel preferí guardármelo.

Neto: No Pilar. De veras que te pasas, a ver, vamos a la casa.

Escena 3

(Casa de Neto y Pilar)

Pilar: Lo ve, no están y quién sabe cuándo regresen.

(Entran los dos hijos borrachos)

Neto: ¡Qué bien, qué bonitos! ¿Chupando, no?

Hijo 2: Carajo ruco. Toma, date un trago con nosotros por tu salida ¡Festejemos!

Neto: ¡Quita eso de mi vista cabrón! ¿Qué se creen, que esto es un tugurio o qué? ¿Por qué no han respetado a su madre?

Hijo 1: Mira “Papá” no quieras venir a dar clases de moral cuando tú vas saliendo de la cárcel.

Hijo 2: Sí “Papi” ¿Cómo quieres decirnos eso? Si tú vas saliendo de la cárcel.

Neto: Calléense, no me hablen así, lo que les digo es por su bien. Además deben respetarme a mí y a su madre.

Hijo 1: ¿Sí? Y qué hay de tu responsabilidad para con nosotros, la falta que nos hiciste cuando éramos unos morros. Extrañándote, teniendo que decir no sé cuántas mentiras cuando nos preguntaban ¿dónde está mi papá?

Hijo 2: Y cuando ya no se pudo mentir más y supieron que estabas en la cárcel peor, se nos señalaba y tuvimos muchas veces que darnos en la madre.

Hijo 1: Y después, cuando me empezó a salir pelo en la cara, no sabía cómo quitármelo o el sexo ¡Ummm, ja, ja, ja! Lo tuvimos que aprender solos. Y ahora quieres venir a decirnos que

tenemos que tenemos que hace. No viejo, ya no somos unos niños, tu tiempo ya pasó ¡Ja, ja, ja!

Hijo 2: Así que mejor dejémonos de rollos y digamos salud por tu libertad.

Neto: ¡Cállense, dejen eso por favor!

Hijo 1: ¡Oh, qué! Pinche viejo, cállate tú.

(Hijo 1 y 2, agreden físicamente a Neto)

Hijo 2: ¡Órales, sáquense de aquí viejos gachos!

(Neto toma a Pilar y corre con ella. Hijos llorando se quedan el suelo)

Hijo 1: Ya carnal, vamos a seguir la fiesta.

Hijo 2: OK ¿pero caerían bien unas monas, no?

Hijo 1: Está bien, pero traite la lana, ya sabes dónde está la tuza de la jefa.

Hijo 2: ¡Órales! Va como va.

Hijo 1: Vámonos... *(Salen)*

Escena 4

(Fercho toca una puerta, adentro Nancy con compañía)

Fercho: ¡Ora sí! A dormir calientitos “Papá”.

Nancy: *(Adentro)* ¿Quién será a esta hora Pepe? Ya es muy tarde.

Pepe: *(Despertándose)* Ni idea, pero voy a ver. *(Se levanta y abre la puerta)* Sí ¿dígame?

Fercho: ¿Dígame? Hazte a un lado ¿quién chingados eres tú?

Pepe: Órale wey ¿Qué te pasa, a dónde vas?

Fercho: ¡Nancy! ¿Nancy dónde estás?

Nancy: ¡Fercho! ¡Qué haces aquí?

Fercho: ¿Cómo que qué hago aquí? No mames, pues esta es mi casa, no mames. ¿Quién es este wey?

Nancy: Cálmate Fer, este... No te enojés. Mira, no tuve tiempo de explicarte, pero fueron muchos años y tú ya no me tratabas igual cuando iba a verte.

Fercho: ¿No “tuviste” tiempo de explicarme qué? Y luego dices que muchos años.

Nancy: Cuando estaba contigo allá dentro, sólo querías sexo, yo me sentía como un objeto y tú te empezaste a convertir en un animal.

Fercho: ¿Pero, si todo estaba bien mi amor, no entiendo?

Nancy: Además el dinero empezó a faltar y tú con tus mentiras de que habías tirado la tele y debías dinero ¿y si no pagabas te iban a matar no? Y no parabas de drogarte.

Fercho: Pero eso era cierto. ¡No lo puedo creer!

Nancy: La que se cansó de creerlo fui yo, pero también me daba miedo que al decírtelo me fueras a hacer daño o hasta matarme. Tuve miedo de decirte la verdad.

Fercho: No es cierto, yo te quiero, además... ¿Entonces?

Pepe: ¿Nancy, no que ya no tenías nada que ver con nadie?

Nancy: Pero Pepe, yo...

Fercho: ¡Qué madriza me acabas de dar!

Pepe: No, así no podemos seguir.

Fercho: ¿Seguir? Claro que no, ¿qué estás pendejo o qué?

Nancy: Cálmate por favor, en él encontré nuevamente el sentirme querida, una persona responsable, que me ha tratado como a una reina y me ha hecho sentir una mujer.

(Fercho jalonea a Nancy)

Pepe: ¡Suéltala, pinche mugroso!

Nancy: ¡Espérense, cálmense!

Fercho: ¿Qué, que me calme? Si voy saliendo de la cárcel y tú con tus chingaderas.

(Fercho golpea a Nancy)

Pepe: ¿No que ya se había muerto? Pinche mensa. *(A Fercho)* ¡Oye, oye no le pegues!

(Pepe y Fercho pelean. Nancy logra escapar. Fercho trata de alcanzarla, Pepe aprovecha para sacar un garrote)

Pepe: ¡Ahora sí, te va a cargar la chingada!

(Forcejean, Fercho le quita el garrote y lo golpea. Al ver que Pepe no se mueve se espanta y sale huyendo pensando que lo mató)

Pepe: ¡Ah, cabrón! Este loco casi me rompe mi madre, pero mejor me voy de aquí, yo sabía que esta pinche vieja me iba a traer broncas *(Sale)*.

Escena 5

(Entra el Topo arreglándose)

Topo: ¡Ya me voy ama!

Mamá: *(Voz en off)* ¿A dónde tan temprano mijo?

Topo: Ahorita regreso, ahí te dejé café caliente en la estufa.

Mamá: *(Voz en off)* ¡Gracias hijo, cuídate mucho!

Topo: *(Revisando el periódico)* Bueno, listo ¿A ver qué chamba hay?

(El topo en una entrevista)

Secretario 1: El siguiente...

Topo: ¡Buenos días!

Secretario 1: ¿Trae toda su documentación?

Topo: ¡Ehhh! Sabe, le voy a ser sincero, acabo de salir de la cárcel y quiero trabajar por la derecha.

Secretario 1: ¿De la cárcel dice? ¡Ummm! Este puesto requiere no antecedentes penales, así que lo siento.

Topo: Oiga pero...

Secretario 1: Disculpe, disculpe, el siguiente...

(Topo entra a otra oficina)

Secretario 2: *(Ocupado)* Pásele, siéntese.

Topo: ¡Gracias señor!

Secretario 2: Esta agencia de trabajo solicita para diferentes empleos que no tengan antecedentes penales, ¿usted no tiene verdad?

Topo: ¡Ehhh! No, por supuesto que no.

Secretario 2: Bien, entonces dígame y usted qué sabe hacer.

Topo: Pues... ¡Mmmm! Sé vender, me dedicaba allá adentro, perdón, digo he sido vendedor.

Secretario 2: ¿Y qué ha vendido?

Topo: Artesanías, bolitas, donas, bueno, hasta he echado las cartas.

Secretario 2: Bien, muy bien, ¿pero qué referentes trae amigo?

Topo: ¿Referencias? *(Para sí)* ¡Uyyy! Ni modo que lo mande a Reno a preguntarle al Ezequiel que trabajé con él.

Secretario 2: ¿Sí trae alguna? ¿Y sobre el tiempo de experiencia?

Topo: No, este... En este momento no.

Secretario 2: No señor, si no tiene mínimo tres años de experiencia, no le puedo dar el empleo.

Topo: ¿Entonces?

Secretario 2: No, pues no lo puedo ayudar, usted disculpe.

(Topo camina hasta llegar con el carnicero del barrio)

Topo: ¡Quiubole mi Carnes! ¿Qué hay?

Carnes: ¿Qué pasó mi Topo, ya saliste? Qué bien y ahora por qué esa carota.

Topo: No pues es que me fui a buscar trabajo y piden el resto de cosas, que no antecedentes penales, referencias, experiencia, bueno, casi te piden tu tipo de sangre. ¿Cómo piden todo eso? Si voy saliendo, no mamen.

Carnes: Sí no. Está grueso eso de encontrar trabajo mi Topo.

Topo: *(Pensativo)* Oyes Carnes, y tú no me tendrás algo en lo que me pueda ocupar.

Carnes: ¿Yo, Topo? No, este. No tengo nada.

Topo: No seas gacho, aunque sea ayudándote a descargar el camión o cortar la carne. Es que ando a raya carnalito.

Carnes: Mira Topo, no te vayas a enojar, pero aunque nos conocemos desde hace años, pues ya sabes, después de entrar a la grande está cañón. Tú sabes mi Topo, la confianza.

Topo: ¡Chales! No seas gacho Carnes.

Carnes: Pero mira, para que te alivianes toma estos \$100 pesos, de algo te van a servir.

Topo: Pues presta, a últimas ya qué. Al rato te veo, a ver qué sale.

(Sale mentándose a Carnes)

Escena 6

(Entra familia apurada, Jorge toca la puerta del baño)

Mamá: Ya vénganse a desayunar.

Jorge: ¡Apúrate Carlos, que me anda del baño!

Carlos: ¡Oh espérate! Ya voy.

Pedro: ¡Qué pasó Jorge? ¡Buenos días!

Jorge: ¡Ah sí! Buenos días.

Pedro: (*Animoso*) Ya, ya estoy aquí.

Jorge: ¡Ummm, qué bien! ¿Y cuándo te vuelves a ir?

(*Pedro trata de explicar*)

Jorge: ¡Ya Carlos, ya apúrate! (*Ignorando a Pedro*)

Carlos: ¡Ya, órale! ¡Qué pinche prisa! (*A Pedro*) ¿Y luego tú qué? (*Lo saluda de mano*)

(*Pedro lo quiere abrazar*)

Mamá: ¡Ya vénganse, que se enfría!

Carlos: ¡Ay! Ya voy mamá. (*Ignora el abrazo de Pedro*)

(*Jorge sale del baño*)

Jorge: Quítate Pedro, déjame pasar.

(*Pedro entra al baño, al salir escucha la conversación de Jorge, Carlos y Mamá*)

Jorge: Ya mamá, sírveme que ya se me hizo arde para la escuela y tengo examen.

Mamá: Sí mijito, siéntate. ¿Sí estudiaste?

Jorge: Sí mamá, me desvelé, me dormí como a las 5.

Mamá: ¡Ay Jorge! Bueno, todo sea para que te recibas pronto.

Jorge: Sí mamá, ya estoy a unos meses para el examen de titulación.

Carlos: Muy bien, saluden por favor al nuevo Licenciado en Economía.

Jorge: ¡Ya, deja de estar de payaso!

Mamá: No juegues Carlos, ¿a propósito, tú cómo vas?

Carlos: ¡Ya mamá! No empieces, si nada más estoy esperando mi cédula y me voy a trabajar, ahorita voy a la universidad a ver qué pasó.

Mamá: Muy bien, pero apúrense, por ahí les doy un aventón. ¡Vámonos! Pedro, desayunaste, ya nos vamos, hay que ver si me ayudas aunque sea a lavar los platos.

(Gritando) Pedro, ahí te dejo café y pan para que desayunes. ¡Vámonos, vámonos!

(Pedro se queda solo y se empieza a servir café)

Papá: ¡Hola, buenos días!

Pedro: ¡Hola papá!

Papá: *(Arrebata el café a Pedro)* Espero que te comportes ya a la altura y te vayas a buscar un trabajo. No quisiste estudiar entonces ponte a trabajar. Debes de haber aprendido algo de provecho en la cárcel ¿no?

Pedro: Algo papá.

Papá: Porque aquí se acabaron los depósitos. Ya ponte a hacer algo, vete a buscar algo. Bueno, ya me voy, pórtate bien, adiós.

Pedro: Pero papá, oye... espera... ¿Por qué, por qué nunca me has escuchado papá? Si yo no quería que me mandaras dinero a la cárcel, quería verte, escucharte, sentir un abrazo, una palabra de aliento. No necesitaba tu pinche dinero, en 4 años nunca tuve una visita tuya o de mis hermanos. ¡Pinche vida, vale madres!

(Se sienta, mientras llora. Llega la familia a casa)

Papá y ahora qué vamos a hacer con Pedro, la gente va a empezar a hablar y luego se les vaya a perder algo y nos vayan a ver mal, culpando a Pedro por raterillo.

Papá: No sé, a ver Pedro ¿qué piensas hacer?

Pedro: No sé papá.

Carlos: ¿Cómo que no sabes? No carnal, la verdad estamos mejor sin ti. Estando aquí puros problemas nos vas a traer.

Papá: ¡Cállate Carlos, no le hables así!

Mamá: ¡Cállate tú Pedro! No le grites a mi hijo. Si no fuera porque trajiste a vivir aquí con nosotros a tu hijito. Estábamos bien.

Papá: Oye mujer, ya habíamos hablado de esto y no había donde llevarlo.

Mamá: Pues a ver qué hace con esa vida que ha llevado, aquí no cabe. Sí Carlos y Jorge ya van a tener una vida, se van a recibir, se van a casar, y qué les vamos a decir a sus novias y a sus familias cuando vean a Pedro aquí.

Papá: Bueno, bueno, ya cálmense. Ven Pedro, platiquemos. Bueno, parece que tus actividades te han traído consecuencias ¿No?

(Pedro asiente con la cabeza)

Bueno, lo mejor será que te vayas hijo, y que busques un lugar donde vivir, yo te voy a ayudar económicamente y ... ¡Oye espérate!

(Pedro toma una chamarra y se van corriendo, llorando, resentido. Suena el celular del papá, contesta y sale)

Escena 7

(Entran Neto, Fercho, Topo y Pedro. Se sientan)

Ojos: Qué chido que decidieron entrarle a esta chamba mis carnales. ¡Ora sí nos vamos al estrellato mi Neto!

Neto: Va mi Ojos. Yo necesito esa lana, después de que mis hijos acabaron con todo. Tuve que dejar a mi Pilar con la vecina y ahora con este dinero me voy a ir lejos. Tal vez a provincia e iniciar una nueva vida con mi mujer.

Ojos: Te va a alcanzar para eso y para más mi Neto. No te preocupes.

Fercho: ¡Aguigui mi Ojos! ¿Pero sí es una buena lana?

Ojos: Claro mi Fercho. Te va a dar pa arriba, ya lo verás.

Fercho: Ojos, yo también le entro. Con esa lana ahora sí voy a tener la vieja que yo quiera y no se va ir nunca... Y sí se va me compro otra.

(Risas de todos)

Fercho: Y así también me pelo lejos, creo que me cargué a un wey y no me vayan a atrapar.

Topo: ¡A fuerzas mi Fercho! Así no tendremos que andar buscando chamba. Pinche sociedad que se vaya a la chingada. ¡Ah y al Carnes le voy a matar un becerrito! Pero en el lomo.

(Risas de todos)

Topo: Yo también le entro Ojos.

Pedro: Sí carnales. Yo voy con todo, para que vean esos pinches hermanos que yo sin estudiar la voy a hacer y voy a estar mejor que ellos. Cuando vean que paso con un navezota del año y una güerota estilo Shakira, les voy a pintar sus cremas y después que me boleen las botas.

(Risas de todos)

Ojos: Bueno, voy a pagar la cuenta porque me imagino que andan bien brujas mis carnales, pero no se saquen de onda. Hoy por mí, mañana por ustedes. Después del golpe les toca pagar a ustedes ¿Órales? Va pues. Y ahora vénganse, les voy a explicar cómo va a estar el tiro, pónganse truchas. Tú Neto... *(Sales de escena)*

Escena 8

(Banco)

Neto: ¡Buenos días oficial!

Policía: ¡Buenos días señor, pase!

Fercho: ¿Disculpe, esta es la fila de retiros?

Señor: Sí, esta es.

Fercho: ¡Gracias!

(Entran Ojos, Pedro y Topo gritando)

Los tres: ¡Al suelo, esto es un asalto, tírense todos al suelo!

Neto: ¡Asegura al policía!

Fercho: Va, sobre el gerente.

(Todos se enmascaran)

Fercho: Va, carnal este es el gerente.

Ojos: Dame la llave de la bóveda ¡Vamos, rápido!

Pedro: ¡Hijos de la chingada, nadie se mueva, que me los cargo!

Topo: Ustedes de las cajas, vayan sacando todo. ¡Por favor señoritas, rápido! ¡Rápido hijas de la chingada!

(Suena la alarma del banco)

Pedro: ¡Carnal, ya valió, vámonos!

Ojos: Está bien, síganme, ¡Con lo que traigan vámonos!

(Encontronazo con la policía, tiros, gritos. Caen de ambos bandos. Sólo quedan como vivos Neto y Topo, pero se quedan sin balas)

Policías: ¡A ver, al suelo cabrones! ¡Tírense, tírense! *(Los esposan)* Ora sí se los cargó hijos de la chingada! Jálense, súbelos pareja.

Escena 9

(Neto y Topo en la cárcel)

Topo: ¡Chale carnal, no puede ser!

Neto: ¡Putra madre! ¡Nos cargaron todos los muertos, no mames!

Topo: No, está cabrón, 80 años. ¡No, ya no salgo!

Neto: No, yo menos. ¡Ya chingué a la mía Topo!

Topo: ¿Qué vamos a hacer Neto?

Neto: No sé. Mi mujer está muy mala en el hospital, cuando supo de esto cayó en un coma diabético y tal vez no se salve. ¡Ahora sí está cañón!

Topo: Yo no creo aguantar Neto.

Neto: Claro que sí carnal, échele pa dela.

Topo: No, son un chingo de años.

(Duermen, Topo sale de la estancia y se ahorca)

Custodio: Neto, ayer que se salió el Topo se pasó de lanza y se colgó.

Neto: No jefe. ¿Cómo, cómo pasó?

Custodio: No pudimos descolgarlo a tiempo y está muerto. Espero y tú no vayas a cometer la misma pendejada. ¿OK?

Neto: No jefe. No se preocupe...

Escena 10

(Entran Andrés y Julio)

Andrés: ¡Cómo ves mi Julio?

Julio: No pues tuvo su historia el tal Ojos y su pandilla.

Andrés: ¿Cómo ves mi Julio?

Julio: ¿En serio se fue libre?

Andrés: Sí claro. Todos nos tenemos que ir algún día, pero él se fue con las patas por delante.

Julio: ¡Ah, chingadazo! ¿Entonces no la libro?

Andrés: No, pero te puedo decir que vivió feliz, aun estando en la cárcel. Después de haber muerto su carnal, consiguió una comisión y empezó a trabajar, entonces entró a la escuela y terminó la secundaria, la prepa y hasta la carrera. Se recibió en Derecho, hasta a mí me dio clases.

Julio: No manches, quiero entender entonces que no importa donde estemos. Lo importante es continuar luchando, aunque nuestros deseos más grandes no se lleven a cabo.

Andrés: Así es. ¡Si no estás aquí por pendejo, estás por loco!

Julio: Muy bien mi Andrés, pues déjame decirte que aprendí algo. Porque yo pensé que mi vida ya terminaba aquí y de esta manera, pero las cosas que les pasaron a estos carnales están más chonchas que mis pedos. Aunque debo estar preparado para salir y encontrarme con algo igual.

Andrés: Claro Julio. Uno nunca sabes.

Julio: Como ya me cansé de tantos castigos y estar levantando la mano por broncas que ni mías son. ¿Dime, qué tengo que hacer para cambiar?

Andrés: Pues para empezar ¿Qué te parece si vamos a que te inscribas a unos cursos y a la escuela, va?

Julio: ¡Es como va mi Andrés, no sea que me arrepienta!

Andrés: ¡Pus órale vamos!

Fin

Un bastón tras las rejas

Monólogo satírico

Natacha Lopvet Mrikhi

**Personajes: Fernanda; ex presa
Rapunzel; ex presa**

Rapunzel: Salí de mi casa como cada Domingo para comprar el periódico, el último que todavía relataba la realidad. El último que no trabajaba para el Gobierno. Era un periplo llegar al kiosco, porque la mayoría de la gente vivía en las calles; nadie ya podía pagar rentas. Se organizaban para la distribución de la leche y el pan, la instrucción de los niños y el cuidado de los enfermos se daba en las banquetas de las avenidas abandonadas. La escritura de mis libros me permitió vivir en la casa que adquirí hace 20 años. Servían cafés frente al kiosco. Me senté y comencé mi lectura, cuando de pronto un revuelo de palomas me hizo levantar la cabeza y detener mis ojos sobre una viejita con un bastón. Era Fernanda. La reconocí por sus dientes, su tez blanca y la cicatriz que tiene en la mejilla izquierda; cicatriz que le hizo su segundo marido cuando un día, de regreso a casa la quiso matar por no tener la cena lista. La justicia había condenado a Fernanda a cincuenta años de prisión por homicidio en contra de su violento y honesto esposo. La invité a sentarse, no quiso café, escogió una taza de té de manzanilla que tomó temblando, mordisqueó la mitad de un pan y empezó a contarme. Acababa de salir de prisión a los 77 años de edad.

Fernanda: Todas están ahí. Todas las que conociste están ahí, encorvadas, arrugadas, la boca pintada, pero triste. Pantuflas puestas en los pies en vez de tenis. Pensábamos que nos habían olvidado, pero no; seguían las noticias sobre la delincuencia. Las penas de prisión, más exorbitantes que nunca, las desapariciones, las fotos de

cuerpos decapitados en primera página. No nos habían olvidado. Los reclusorios y sus prisioneros justamente condenados, seguíamos de moda.

Recuerdo, hace cuarenta y cinco años, nos habían dicho que si nos aplicábamos nos iríamos con el 70%. Estábamos ilusionadas. Las promesas de los abogados mediante fortunas no servían de nada. Cuando me dieron 50 años de prisión caí en fuerte depresión y en vez de cuidar mis emociones me administraron 2 chochos cotidianamente. Luego, como la mayoría eran aplicadas, me dejé llevar, seguí el slogan canero: “Échale ganas”. Lo hice durante veinte años fácilmente, era joven, tenía visita, era guapa. Íbamos frescamente arregladas a nuestras actividades bajando y subiendo escaleras todos los días. Soñábamos la libertad.

No tenía causa, pero logré encontrar un varón a través de cartas. Era cada sábado y cada lunes el gran show: tacones, baby dolls y diamantina para nutrir la inexorable necesidad de amor y de cariño. Cuando llegué a la cárcel, mis dos hijas, de 7 y 9 años fueron confiadas a una tía lejana en el Estado de Morelos. Mi madre, se la llevó un cáncer, en cuanto a mi padre, se olvidó de mí y rehízo su vida con una mujer sofisticada en Quintana Roo. Reconstruir una familia era vivir, sentirme existir. Mi relación con este varón duró dos años, se llamaba Néstor, estaba en el Sur, me trataba como una reina; me ayudó a poner mi negocio de café. De repente le llegó su libertad y me abandonó.

No tuve rencor. ¿Qué iba a hacer con una mujer que tenía cincuenta años de prisión? Un calvario.

Desde un principio luchar para no perder la dignidad ni venderse al Diablo era una prioridad. Pero después de doce, 15 o 20 años de prisión, uno se empieza a preguntar ¿Hasta cuándo? Cada año rumores de reformas alegraban los dormitorios, y cuando eran efectivas se aplicaban a unas cuantas y aún bajo condiciones y restricciones. Lo que de nuevo amargaba a mucha población. Mientras los años pasaban, veíamos los niños crecer, los reincidentes entrar y

salir, las emociones navegaban entre la desesperación y la ranitidina, entre una paleta casera y una fila para las fichas de los dolores dentales. Reponiendo en cuestión nuestro sistema o colgando la ropa en los hoyos y bajando al rancho de manera mecánica.

Los últimos veinte años fueron el descenso a las Cavernas del Infierno. A lo largo de mal comer, mal dormir y estar mal sentada; en fin, mal vivir, las compañeras comenzaron a enfermarse severamente. Comer durante tanto tiempo salchichas, papas crudas y carne en salsa transformó mi estómago en esponja, úlcera y colitis crónica, hoy como como un pajarito.

Las muchachas abandonaron los terrenos de fútbol y las clases de salsa. Había cinco clases de danzón ya que la obesidad reemplazó a la frescura. Había solamente 20% de rancho y 80 por ciento de dieta.

No pude cumplir, abandoné la escuela porque mi vista declinaba y ya no podía subir las escaleras tantas veces por las várices que aparecieron en mis piernas. Me desistí de las actividades manuales a causa del artritis en mis manos. Recuerdo que hace tiempo hicieron una donación de pelotitas de goma para aliviar el estrés y rehabilitar dedos anquilosados por la desgana. Ya era una cárcel de viejitas. Obviamente, cedí el puesto de café a una compañera más joven que podía todavía aplicarse. De hecho, salió con beneficio, después de cumplir durante 26 años. Era luchona. Salió con un certificado de CECANTI o “Chuecati” o algo así, capacitada para la confección de trufas de chocolate. Claro que nunca encontró trabajo. Terminó desesperada limpiando parabrisas en una gasolinera.

Nadie pudo cumplir por ser demasiado grande. Los hijos de su... El coraje dejó lugar a la decrepitud.

Instalaron una estación médica en cada dormitorio. Bajaron casi todos los teléfonos para ser accesibles desde una silla de ruedas y al lado de cada uno había distribuidores o despachadores de insulina; oxígeno y pañales. El requisito para ser estafeta era el de andar con bastón. Todo gobierno fue reubicado a planta baja. De hecho, los funcionarios, igualmente envejecidos no venían casi nunca a comprar algo en los dormitorios; eran asquerosos.

Bajó considerablemente la asistencia a convivencia y visita íntima, nuestros huesos ya no aguantaban el transporte en los zafiros igual de viejos que nosotras. En cuanto a los varones, barbudos y agobiados ya no tenían ni el ánimo ni la fuerza de salir de sus jaulas para recibirnos con flores. Los papás de la mayor parte de la población habían muerto por la edad. Venían de vez en cuando el hijo de una, los nietos de la otra. Hasta los payasos abandonaron el escenario los días de visita. Sus sketches no eran para distraer a todas esas viejitas. El cendi cerró sus puertas. Mantenían la zona de ingreso bajo candado ya que al salir de ella las jóvenes recién llegadas intentaban suicidarse al ver tantas abuelas deambular en el kilómetro. Se daban cuenta de que nunca iban a salir, Tuvimos suerte de que no se cayeran las paredes llenas de grietas durante los temblores.

Triste sistema penitenciario... reducido a mantener unos presos de la tercera edad dentro de unas instalaciones decrepitas en donde reinan goteras, plagas de chinches, olores a cañería y agua oxigenada.

Entra Rapunzel. Se sienta.

Fernanda: ¿Sabes? Eso sucedió por no modificar las leyes. Por mantener esa política neoliberal, elitista y machista. La cárcel no sirve ni de castigo ni de reinserción. Sirve para romper vidas.

Rapunzel: Tienes razón. Y no es necesario pasar 50 años detrás de las rejas para entender esto. Yo, si no hubiera escrito mis libros, estaría en la banqueta con los demás. Ven, acompáñame a mi casa, Te voy a enseñar mi vivero.

Fernanda: Pero antes, quiero decir algo. A los seres humanos que se esconden detrás de las profesiones que rigen el estado: vergüenza. En cuanto a la masa aborregada por los medios de comunicación, piensen por sí mismos; no juzguen sin saber. Y en fin, a todas las presas y todos los presos: Resistencia.

Ándale, ayúdame.