

**TEATRO
CANERO**
HACIA UNA
CONFIGURACIÓN
CULTURAL
PENITENCIARIA

IYALLI DEL CARMEN LÓPEZ CEDILLO



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

**TEATRO
CANERO**
HACIA UNA
CONFIGURACIÓN
CULTURAL
PENITENCIARIA

IYALLI DEL CARMEN LÓPEZ CEDILLO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

DR. EDUARDO ABEL PEÑALOSA CASTRO
RECTOR GENERAL

DR. JOSÉ ANTONIO DE LOS REYES HEREDIA
SECRETARIO GENERAL

DR. RODOLFO RENÉ SUÁREZ MOLNAR
RECTOR DE LA UNIDAD CUAJIMALPA

DR. ÁLVARO JULIO PELÁEZ CEDRÉS
SECRETARIO DE LA UNIDAD

DR. ROGER MARIO BARBOSA CRUZ
DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DR. JORGE LIONEL GALINDO MONTEAGUDO
SECRETARIO ACADÉMICO DCSH

MTRO. LUIS EDUARDO HERNÁNDEZ HUERTA
JEFE DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES DCSH

**TEATRO
CANERO**
HACIA UNA
CONFIGURACIÓN
CULTURAL
PENITENCIARIA

IYALLI DEL CARMEN LÓPEZ CEDILLO



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

Teatro canero: hacia una configuración cultural penitenciaria / Iyalli del Carmen López Cedillo . - Ciudad de México: UAM, Unidad Cuajimalpa, 2021.

209 p. : il., tablas-- (Biblioteca Posgrado)

ISBN: 978-607-28-2174-3

ISBN Colección: 978-607-28-0522-4

1. Teatro penitenciario -- México. 2. Prisiones -- México. 3. Rehabilitación de delincuentes -- México.

López Cedillo, Iyalli del Carmen

Dewey: 365.972 L864 2021

LC: HV8861 L67 2021

Esta obra fue dictaminada positivamente y evaluada para su publicación por el Consejo Editorial de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM, Unidad Cuajimalpa.

Primera edición, 2021

D.R. © 2021, De esta edición, Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Cuajimalpa

Avenida Vasco de Quiroga 4871

Col. Santa Fe Cuajimalpa

Alcaldía de Cuajimalpa de Morelos, 05348, Ciudad de México

www.cua.uam.mx

Diseño de colección y portada: Selva Hernández López

ISBN: 978-607-978-607-28-2174-3

ISBN Colección: 978-607-28-0522-4

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma y por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares de los derechos.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN Y AGRADECIMIENTOS	11
INTRODUCCIÓN	13
SOBRE EL TRABAJO DE CAMPO EN CENTROS PENITENCIARIOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO	15
CAPÍTULO I. REFLEXIONES TEÓRICAS	19
PANÓPTICOS, HETEROTOPÍAS E INSTITUCIONES TOTALES	21
LA CÁRCEL VARONIL EN MÉXICO	25
LA CÁRCEL FEMENIL EN MÉXICO	27
CULTURA, SUBCULTURA Y CONFIGURACIÓN CULTURAL PENITENCIARIA	31
ELEMENTOS DE LA CONFIGURACIÓN CULTURAL CANERA	35
TEATRO APLICADO (PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL)	38
TEATRALIDADES Y PERFORMATIVIDADES CANERAS	43
CAPÍTULO II. LA CANA	47
LA CÁRCEL VARONIL EN CIUDAD DE MÉXICO	47

RECLUSORIO PREVENTIVO VARONIL ORIENTE	48
ÁREAS Y ACTIVIDADES	49
EL PERSONAL INSTITUCIONAL	50
LOS DORMITORIOS	52
LOS VISITANTES	54
EL ORIENTE	56
CAMPOS DE LO POSIBLE	60
LA LLEGADA	60
LÓGICA DE INTERACCIÓN ENTRE LOS PARES	64
LA CLASIFICACIÓN	65
PRINCIPIOS DE DIVISIÓN COMPARTIDOS	68
EL CANTÓN	69
TRAMA SIMBÓLICA COMÚN	76
EL PUEBLO	77
LA CÁRCEL FEMENIL EN CIUDAD DE MÉXICO	85
CENTRO FEMENIL DE REINSERCIÓN SOCIAL	
SANTA DE MARTHA ACATITLA	87
ÁREAS Y ACTIVIDADES	87
LOS DORMITORIOS	89
LOS VISITANTES	90
TURQUESA	91
ÁREA DE INGRESO: CAMPOS DE LO POSIBLE	92
ÁREA DE PROCESADAS: LÓGICA DE INTERACCIÓN ENTRE LOS PARES	95
ÁREA DE SENTENCIADAS: PRINCIPIOS DE DIVISIÓN COMPARTIDOS	100
ÁREAS COMUNES: TRAMA SIMBÓLICA COMÚN	105
LO CANERO COMO FORMA DE RESISTENCIA	X

CAPÍTULO III. VIAJEROS Y AVENTURERAS	115
VIAJEROS	116
ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS DEL TEXTO DRAMÁTICO	
<i>VIAJE DE REGRESO A LA CÁRCEL</i>	116
NOTACIÓN DRAMÁTICA	116
LA ACCIÓN A NIVEL PROFUNDO	121
LOS PERSONAJES	127
NIVELES NARRATIVOS Y DRAMÁTICOS	131
ELEMENTOS DE LA CONFIGURACIÓN CULTURAL	
CANERA EN EL TEXTO DRAMÁTICO	
<i>VIAJE DE REGRESO A LA CÁRCEL</i>	134
EL PROCESO DE MONTAJE Y LA REPRESENTACIÓN DE <i>VIAJE</i>	
<i>DE REGRESO A LA CÁRCEL</i>	137
LOS MOTIVOS: CAMPOS DE LO POSIBLE	137
EL GRUPO: LÓGICA DE INTERACCIÓN	
ENTRE LOS PARES	139
LAS LIMITACIONES: PRINCIPIOS DE DIVISIÓN	
COMPARTIDOS	141
LA REPRESENTACIÓN: TRAMA SIMBÓLICA COMÚN	143
AVENTURERAS	145
ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS DEL TEXTO	
DRAMÁTICO <i>UN BASTÓN TRAS LAS REJAS</i>	146
NOTACIÓN DRAMÁTICA	146
LA ACCIÓN A NIVEL PROFUNDO	148
LOS PERSONAJES	149
NIVELES NARRATIVOS Y DRAMÁTICOS	150
ELEMENTOS DE LA CONFIGURACIÓN CULTURAL CANERA	
EN EL TEXTO DRAMÁTICO <i>UN BASTÓN TRAS LAS REJAS</i>	151

EL PROCESO DE CREACIÓN MONTAJE Y REPRESENTACIÓN DE <i>UN BASTÓN TRAS LAS REJAS</i>	153
LOS MOTIVOS: CAMPOS DE LO POSIBLE	153
EL GRUPO: LÓGICA DE INTERACCIÓN ENTRE LOS PARES	155
LAS LIMITACIONES: PRINCIPIOS DE DIVISIÓN COMPARTIDOS	157
LA REPRESENTACIÓN: TRAMA SIMBÓLICA COMÚN	158
EL PROCESO DE MONTAJE Y LA REPRESENTACIÓN DE <i>AVENTURERA</i>	160
LOS MOTIVOS: CAMPOS DE LO POSIBLE	162
EL GRUPO: LÓGICA DE INTERACCIÓN ENTRE LOS PARES	166
LAS LIMITACIONES: PRINCIPIOS DE DIVISIÓN COMPARTIDOS	167
LA REPRESENTACIÓN: TRAMA SIMBÓLICA COMÚN	169
EL CONVIVIO TEATRAL CANERO	170
CONCLUSIONES	179
BIBLIOGRAFÍA	187
ANEXOS. TEXTOS DRAMÁTICOS	193
<i>VIAJE DE REGRESO A LA CÁRCEL</i>	194
<i>UN BASTÓN TRAS LAS REJAS</i>	208

PRESENTACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Durante 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, la cárcel, y donde poco a poco fui entendiendo lo que implica lo canero: lo relativo a la cárcel. Al integrarme al montaje de una pastorela para el Concurso Nacional de Pastorelas Penitenciarias, me pareció evidente que existen prácticas peculiares en la prisión que integrarían una cultura particular, y también un tipo de teatro que responde a las especificidades de la experiencia de vivir en los centros penitenciarios de Ciudad de México.

Las situaciones que presencié durante esos procesos teatrales distaban mucho de tener funciones pedagógicas o ejemplarizantes, como las 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, las cuales impactan directamente en la forma de hacer teatro y que solo algunos proyectos con suficiente capital económico y simbólico pueden sortear. También me invitaron a pensar en los momentos en los que, muy efímeramente, la cárcel puede desaparecer para dar espacio, aunque sea de forma breve y en condiciones muy acotadas, a un espacio de comunidad motivado por el teatro.

A partir de dicha experiencia, me nació el interés por ingresar al Posgrado en Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-Cuajimalpa, para realizar una investigación cuyo tema central fue identificar y analizar la forma en que las prácticas cotidianas de la vida carcelaria están presentes en el teatro que se realiza dentro de los centros penitenciarios varoniles y femeniles capitalinos. Realicé la Idónea Comunicación de Resultados que en 2018 fue reconocida con la mención académica y que sirvió como base para escribir

este libro, bajo la dirección de Ileana Diéguez Caballero, a quien le agradeceré siempre el haberme guiado para descubrir las posibilidades del mundo del arte más allá de donde tradicionalmente se piensa, así como el terreno académico como un espacio para su reflexión.

Agradezco también a Rián Lozano y Rodrigo Parrini por acompañarme durante el proceso de investigación; a todas las personas que conocí en los centros penitenciarios de Ciudad de México; así como a las y los integrantes de los grupos Carotas y Yin-Yang, al Gato, autor de *Viaje de regreso a la cárcel*, texto que también forma parte esencial de este libro. Y especialmente a Natacha Lopvet, autora de la obra *Un bastón tras las rejas*, quien mientras escribo estas líneas se encuentra ensayándola para su próximo estreno en un espacio escénico fuera de los confines de la prisión.

Así como Natacha y el Gato escribieron sus obras dramáticas para poner luz sobre las condiciones en las que viven las personas reclusas en los centros penitenciarios de la capital del país, yo escribí este libro para invitar a la reflexión sobre las implicaciones de la práctica teatral en prisión. Deseo que quien lo lea, comprenda las condiciones de este sector de la población y de sus formas de hacer teatro.

INTRODUCCIÓN

El artículo 18 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, reformado por última ocasión en 2010, expresa: “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”. Pero la corrupción y la sobrepoblación han provocado que no solo no se cumplan los objetivos de la institución penitenciaria, sino que se generen prácticas al margen de ella, dando pie a toda una ordenación que he denominado Configuración Cultural Canera.¹

Se denomina de este modo porque está atravesada por la *cana* [cárcel],² como es llamada por los que viven en ella. Considero importante nombrarla así para pensarla más allá de lo institucional, de lo jurídicamente establecido. Por lo tanto, lo *canero* [relativo a la cárcel] atraviesa todas las actividades que se desarrollan en ella y de este modo puede hablarse de una Configuración Cultural Canera generadora de un teatro canero, que obedece a necesidades prácticas de la vida en reclusión más que al fin de la institución penitenciaria, que es la reinserción del preso a la sociedad, una vez que cumpla su condena o que esta se suspenda en beneficio suyo.

Lo que implica la configuración cultural particular de una cárcel femenil y varonil en Ciudad de México, así como la forma

1. 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.
2. En este libro se usarán corchetes para definir brevemente, en el propio cuerpo de texto, alguna palabra o frase.

en la que está presente en todo el proceso teatral, es lo que desarrollo en este libro, por lo que las reflexiones que lo integran están dispuestas del siguiente modo: el primer capítulo se centra en la discusión teórica, la problematización de los autores y los conceptos más importantes para pensar las implicaciones de la Configuración Cultural Canera propuesta. El segundo capítulo plantea la estructuración y situación de las cárceles femeniles y varoniles capitalinas, además del modo en que se inscribe lo canero a partir de las peculiaridades de cada espacio y de la población que lo habita. Este apartado tiene la función de contextualizar el entorno en el que se inscriben las prácticas teatrales desarrolladas en este libro.

La primera parte del tercer capítulo se centra en el análisis de los textos dramáticos preescénicos (de primer grado),³ *Un bastón tras las rejas* y *Viaje de regreso a la cárcel*, escritos por los ahora exinternos Natacha Lopvet y el Gato. Dichas obras forman parte fundamental de la reflexión del presente libro y están disponibles para su consulta en la parte final de este. Se identifican elementos significativos como: notación dramática,⁴ características de los personajes,

3. Jorge Dubatti distingue cuatro tipos de textos dramáticos: "*texto dramático preescénico (de primer grado)*: clase de texto literario dotado 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 solo registrable en auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, 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 preescénico (de segundo grado)*: reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o postescénicos reelaborados literariamente" (2010: 154-155).
4. "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,

tipo de acción y niveles de narración. Para ello se recurre a las obras *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena* (2003), de Norma Román Calvo, y *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (2003), de José Luis García Barrientos. Con esto, busco también que se piense al teatro canero desde la escritura dramática.

El capítulo concluye con la discusión sobre las implicaciones de la Configuración Cultural Canera a lo largo del proceso teatral de las obras *Aventurera*, montada por el grupo Yin-Yang del Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla, y *Viaje de regreso a la cárcel*, del grupo Carotas del Reclusorio Preventivo Varonil Oriente, así como de sus formas de convivialidad, teatralidad y performatividad.

SOBRE EL TRABAJO DE CAMPO

EN CENTROS PENITENCIARIOS DE CIUDAD DE MÉXICO

En agosto de 2015 me integré a dos procesos teatrales en dos centros de reclusión capitalinos; uno varonil y otro femenil. En el Reclusorio Preventivo Varonil Oriente participé con el grupo Carotas como “actriz invitada”,⁵ interpretando todos los roles femeninos de la obra *Viaje de regreso a la cárcel*. Todo el proceso concluyó en abril de 2016.

En el Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla, me integré al grupo Yin-Yang como “coreógrafa” dentro

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, etcétera. No son solo 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).

5. Mi formación como bailarina y actriz 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.

del proceso teatral de *Aventurera*, escrita por 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 el análisis del texto dramático *Un bastón tras las rejas*.

Se trabajó en esos dos centros porque son en los que durante ese periodo se encontraba como profesor comisionado quien me invitó a colaborar con él desde los montajes de las pastorelas en 2014 y al que en esta investigación nombraré como el Profesor de Teatro. Me interesaba seguir con él debido a su experiencia de más de treinta años de trabajo dentro de todas las cárceles capitalinas. En este sentido, y a pesar de no ser un interno, conoce a la perfección el Sistema Penitenciario de Ciudad de México, 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 él es que conjuntaba todas las características comunes de los trabajadores de la institución penitenciaria a las que hace referencia la autora Herlinda Enríquez en su obra *El pluralismo jurídico intracarcelario* (2007), las cuales serán descritas en el segundo capítulo.

También se llevaron a cabo una serie de entrevistas a cuatro exinternos y exinternas. 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 libro se omiten los nombres verdaderos de los y las participantes. En el caso del grupo Yin-Yang, sus integrantes se encontraban en un rango de edad entre veinte y cuarenta y seis años, y estaban por delitos como robo, secuestro, delitos contra la salud, corrupción de menores, lesiones, homicidio y trata de personas, con sentencias que van desde los tres hasta los setenta años. Todas eran primodelincuentes [que comete por primera vez un delito]. En cuanto al grupo Carotas, sus miembros tenían entre veinticuatro y sesenta y ocho años de edad, y estaban

presos por delitos como robo en distintas modalidades, homicidio, abuso sexual de menores, trata de personas, delitos contra la salud y secuestro; sus sentencias iban de los seis hasta los setenta años. La mayoría eran reincidentes.

Además de la memorización de los textos dramáticos, la creación y enseñanza de las coreografías, la elección musical, la selección y búsqueda de vestuarios, además de la constante asistencia a los ensayos (por lo menos una vez a la semana en cada centro); el trabajo de campo en ambos sitios implicó la relación directa con los integrantes de los grupos teatrales, con sus familiares y con otros internos e internas que no fueron parte directa de los procesos teatrales, así como con el personal que durante el periodo de trabajo de campo laboraba en la Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México. El trabajo de campo también requirió de mi asistencia a diversas actividades culturales y deportivas realizadas al interior de diversos centros de la capital nacional, no solo los abordados en esta investigación.⁶

6. Entre las actividades a las que asistí en este periodo están las llamadas “Muestras culturales”, realizadas en el Reclusorio Preventivo Varonil Oriente y el Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla, organizadas anualmente por los encargados de las actividades culturales y deportivas de cada centro. Asimismo, acudí a partidos de “tochito” en el centro femenino estudiado. También acudí a las presentaciones de proyectos externos, como las obras de la Compañía de Teatro Penitenciario Santa Martha Acatitla en la cárcel varonil, y más recientemente a un espectáculo de cabaré realizado por la comunidad trans del Reclusorio Preventivo Varonil Norte.

CAPÍTULO I. REFLEXIONES TEÓRICAS

Existe una gran producción de textos referentes a las formas en que los presidiarios se interrelacionaban al interior de las antiguas cárceles de Belem (o Belén) y Lecumberri en Ciudad de México. Los trabajos de investigación de Elisa Speckman (2007) y Pablo Piccato (2007, 2010), son estudios históricos destacados 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 referencia la obra de Carlos Roumagnac (1904),¹ *Los criminales en México. Ensayo de psicología criminal*, para explicar los vínculos sexuales que se daban entre los internos y las internas dentro de la cárcel de Belem. El texto de Roumagnac también ha servido como referente para las reflexiones con respecto a la sexualidad y la criminalidad realizadas por Saydi Núñez Cetina (2008) y Luis de Pablo Hammeken (2013).

Desde el periodismo, varios son los trabajos que han abordado las condiciones 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 Elena Azaola y Cristina José Yacamán (1996), quienes han visibilizado las condiciones en las que vive la población interna femenil.

Importante antecedente para el presente libro es la obra antes mencionada de Herlinda Enríquez (2007), donde además de mostrar de manera profunda la estructura administrativa del mismo reclusorio varonil que se analiza en esta investigación, expone el

1. Carlos Roumagnac instaura los primeros estudios criminológicos en México. Seguidor de la escuela de antropología criminal iniciada en Italia por el médico César Lombroso durante la segunda mitad del siglo XIX (Villegas, 2015).

universo significativo de la población interna. Una valiosa aportación de la obra de esta autora es el código de castigos que propone para los internos, el cual ofrece una revisión muy completa sobre los acuerdos tácitos que operan en un centro penitenciario 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*, escrito por Sara Makowski (2010). Este estudio realizado en el entonces Reclusorio Preventivo Femenil Oriente (actual Anexo al Reclusorio Preventivo Varonil Oriente) y el Centro Femenil de Reinserción Social 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 estas.

Entre los textos que exponen 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). En este plantea las diferencias fundamentales a la hora de hacer teatro entre un centro varonil y uno femenino. 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.

PANÓPTICOS, HETEROTOPIAS E INSTITUCIONES TOTALES

Por medio de la revisión histórica realizada por Michel Foucault (1975) al sistema carcelario europeo, la cual quedó plasmada en su libro *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, es como este autor francés llega al modelo arquitectónico panóptico propuesto por el inglés 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 solo 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 del Grupo de Estudios Subalternos del que fue fundador en la década de los setenta del siglo pasado, 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, 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 y 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 con un 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 como heterotopía de cerramiento. En el primero están los individuos con un comportamiento desviante en relación con la norma exigida. En el segundo se encuentran los sujetos sometidos 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, la cual “puede definirse como un lugar de residencia y trabajo, donde un gran número de individuos en igual situación, aislados de la sociedad por un periodo apreciable de tiempo, comparten en su encierro una rutina diaria, administrada formalmente” (Goffman, 1961: 13).

Este autor identifica cinco grupos de instituciones totales. En el primero están las personas que necesitan ser cuidadas por ser incapaces e inofensivas; como los 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 de los 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 temporalmente 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 el sistema penitenciario 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.

Para Goffman (1961), es en este sentido como 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 ejemplos de las humillaciones que los internos sufren en una cárcel varonil de 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, se hace a continuación 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 explican con mayor detalle las características particulares de los centros estudiados en Ciudad de México: el Reclusorio Preventivo Varonil Oriente y el Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla.

LA CÁRCEL VARONIL EN MÉXICO

Según el pronunciamiento de la Comisión Nacional de Derechos Humanos de 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 conforman la población femenil, lo que representa cerca del 5.28%. 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 quince son para la femenil. El resto alberga personas de ambos sexos (CNDH, 2015: 15).

De acuerdo con el informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos sobre la situación de la cárcel en México, este organismo “observa que el uso excesivo de prisión preventiva en México queda reflejado en la cantidad de personas privadas de su 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 señala que tanto en centros federales, como en 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” (2016: 19). La clasificación tiene como fin disminuir la posibilidad de conflictos entre los internos. Para ello resulta indispensable la existencia de áreas adecuadas de acuerdo con 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, 2016).

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, “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” (2015: 155). De este modo es como Herlinda Enríquez considera 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 (2007: 167). Pero primordialmente, la cárcel varonil mexicana produce subjetividades al margen del régimen institucional, ya que como menciona Parrini:

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 solo 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 solo del poder, sino también de sus reveses, de sus reacomodos y de las resistencias que se le oponen y lo desplazan (2007: 17).

Esas dinámicas cotidianas a las que se refiere este autor son las que en esta investigación interesan entender como parte de una configuración cultural particular de un centro penitenciario varonil en 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, solo quince 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 solo vulneran derechos humanos elementales, sino 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 Libertas para las Mujeres Delincuentes (Reglas Bangkok).

Es así que 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 en realidad tienen

que 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 académica 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 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 y Cristina Yacamán (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 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” (2013: 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 constitucional”² (Hernández, 2013: 306).

En el caso de Marisa Belausteguigoitia, Riánsares Lozano y Patricia Piñones (2014), juntas han trabajado activamente en el Centro Femenil de Reinserción Social 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 Ciudad de México. Por medio de estos proyectos las académicas han destacado las desigualdades en los centros femeniles en comparación con los varoniles, carencias económicas y abandono, además de que han cuestionado las formas en se criminaliza a la mujer por no cumplir con su rol de buena madre.

2. “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 sobre todo 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, 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, de acuerdo con este autor, las subculturas pueden generarse en función de compartir diversos aspectos relacionados con gustos, valores, edades o aptitudes.

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 esta ciudad estadounidense, caracterizado por una fuerte inmigración europea inmersa en la pobreza. Entre sus principales representantes estuvieron Frederick Thrasher, Louis Wirth y William Foote White. Arce 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

setenta contra la cultura dominante integrada por la clase trabajadora de la posguerra. Dick Hedbige y Stuart Hall son sus principales exponentes.

Al interior de las cárceles también se ha hablado de una subcultura, que Freddy Crespo relaciona con el trabajo del sociólogo y criminólogo Albert Cohen sobre la subcultura de jóvenes delinquentes, quienes “formaban grupos de identificación con sus pares como respuesta de su percepción a las oportunidades que brindaba la estructura económica y social dominante” (2009: 129). Uno de los autores que Crespo 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, otros autores que han hecho aportes al estudio de la subcultura de los prisioneros son: Charles Wellford, Richard Cloward, Gresham Sykes, Kauffman, Robert Freeman, Brent Paternline, 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,³ ven a la subcultura del prisionero “como un factor de socialización que cada individuo absorbe al ingresar a una prisión” (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” (2009: 129). Por este motivo es

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

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 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*,⁴ de la que Angela Giglia 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: 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 (2005), las novedades en el plano cultural que plantea Giglia (2012) son producto de una *hibridación*; pues tienen que ver con “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 2005: 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; funciona en muchos niveles, como en las artes, el desarrollo tecnológico y la vida cotidiana. Así, la hibridación es una especie de multiculturalidad creativa que

4. Se hace referencia a este término y al de hibridación porque lo canero está muy en relación con la cultura urbana de 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.

da cuenta de los procesos de globalización y modernización, específicamente en América Latina (García Canclini, 2005).

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 se relaciona 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 resalta para caracterizar una configuración cultural son: los campos de lo posible, la existencia de una lógica de interacción entre los pares, una trama simbólica común y principios de división que se comparten.

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 después 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 brinda las herramientas necesarias para entender las prácticas que se generan en los centros penitenciarios de 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 este concepto 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 cultural se relaciona más 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 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*, que significa *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 ella.⁵ Gabriel, exinterno del Reclusorio Norte y del Reclusorio 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, específicamente con 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”, me comentó en un diálogo personal el 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 siete de la noche y te encierran en una celda. Lo que pasa ahí dentro es lo canero”, agregó. 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 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 Grimson. En primer lugar, como campos de lo posible, se identifican ciertas prácticas que en los centros penitenciarios

5. 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).

de Ciudad de México son posibles pero que en el exterior o en otros centros penitenciarios de otras partes del mundo no 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.

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, separación que en un primer momento es realizada por la institución a partir de los estudios médicos 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 es habitado por los internos que cuentan con recursos económicos y el 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 Femenil de Reinserción Social 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 solo 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], 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 triunfos.⁶

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 sus pares o con las personas externas que ingresan al centro penitenciario 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 analizados, 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 este arte.

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, popular, del oprimido, para el desarrollo,

6. En nuestro diálogo del 28 de octubre de 2016, Gabriel me comentó que anteriormente las estrellas representaban las hazañas delictivas de los internos, como el número de homicidios realizados, pero en la actualidad solo son una moda adoptada por los internos de recién ingreso.

penitenciario y 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 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 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 ayuda a los internos a desarrollar habilidades comunicacionales y crea espacios para el cambio sociopolítico. Por otro lado, Shailor está convencido de que el teatro puede redireccionar vidas, ya que en el de tipo 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 él, el deseo por hacer teatro en esas condiciones vino de un fuerte impulso creativo y “el producto” de este impulso es solo 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).⁷

En México, Juan Pablo de Tavira, como director general del Sistema Penitenciario en la década de 1980, instituyó la práctica teatral como herramienta para la readaptación social del preso. Creó plazas

7. Estas primeras historias de teatro en prisión también señalan el peligro de alinear el arte demasiado de cerca con “el sistema” (incluso uno que intenta ser benéfico). En el contexto carcelario, este proceso de humanización nunca será una prioridad fundamental. Existe en contradicción con la tarea administrativa de la institución. La prisión es el negocio de la contención, la observación, el castigo, la categorización, la restricción, la separación y, en ocasiones, la rehabilitación. E incluso la rehabilitación generalmente se enmarca dentro del paradigma de lo útil (resocialización en una vida llena de propósitos). Entonces teatro carcelario, teatro en las cárceles, es un término en eterna contradicción consigo mismo. Una paradoja viva, respirable, entrometida, caótica, confusa y convincente (Traducción Marco Villa).

para contratar gente que impartiera cursos de teatro en los diversos centros (Anzures, 2016). Actualmente, la figura más renombrada dentro del teatro dentro de las prisiones en México es Jorge Correa, llamado “Padre del Teatro Penitenciario”. Él inició su labor a lado de Tavira hace más de treinta años.

Correa (2011) enfatiza la función del teatro penitenciario con relación a la prevención, readaptación, reflexión, educación, transformación, expiación y 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. Por otra parte, 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). Este último 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 los teatros épico y político, respectivamente.

Janina Möbius considera que al teatro aplicado debe analizarse como un proceso teatral-estético, ya que tiene que ver con “procesos de ensayos y performance” con “implicaciones sociales, políticas y pedagógicas” (2016: 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” (2016: 26-27), desde las teorías estéticas y los métodos etnológicos. De este modo, el enfoque de la contingencia teatral en este arte

penitenciario 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 coincide con Balfour 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 o disolución de dilemas), mientras que por el otro enfatiza el carácter performativo y estético de los proyectos (2016: 27).

Así como el fin declarado de la pena en México, la reinserción social, es lo 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 prácticas 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.

Como señala Mauricio Manchado, “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” (2008: 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 estos 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 solo 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 esta.

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 plantea la diferencia sustancial entre teatralidad y performatividad. En la primera se generan otros relatos, otros mundos a través de la acción. 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 con respecto a lo que involucra la vida en la cárcel. “Todavía soy libre de soñar”, es una frase que las internas del Centro Femenil de Readaptación Social Santa Martha Acatitla escribieron en los murales. Es 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, 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 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 solo 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 (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, uno 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 convivo 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 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 (2014: 46).

Así, en un primer momento, el teatro canero puede “movilizar ideas” –no transformar vidas–, como una “práctica socioestética”, entendidos estos términos de la forma en que 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. 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 exinterno o exinterna.

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 lentejuelas.

CAPÍTULO II. LA CANA

LA CÁRCEL VARONIL EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Actualmente existen trece centros penitenciarios en Ciudad de México que albergan a casi treinta mil internos e internas,¹ 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 ellos. Estas hacen que cada centro cuente con, por decirlo de algún modo, personalidad propia, esencialmente en lo referente a una estructura interna 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 desarrolladas entre los internos. La primera al establecer un pluralismo jurídico intracarcelario, con normas y castigos al margen de la estructura institucional. 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 más de 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 utiliza 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 se analizó para esta investigación: la cárcel del oriente capitalino.

1. Información recabada en la página oficial de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México: <https://penitenciario.cdmx.gob.mx/poblacion-penitenciaria>. Revisado el 06 de febrero del 2021.

Este apartado tiene también 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: “extraoficialmente” o *caneramente*. Es importante señalar el modo en que, de forma oficial, está estipulada la dinámica del reclusorio, pues es a partir de ella es que los internos, la visita y las autoridades la reconfiguran y adaptan, según las necesidades de cada actor.

RECLUSORIO PREVENTIVO VARONIL ORIENTE

El Reclusorio Preventivo Varonil Oriente, ubicado en la calle Reforma número 100, colonia San Lorenzo Tezonco, alcaldía Iztapalapa, fue inaugurado el 26 de agosto de 1976, tan solo 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 setenta en el norte y el sur de la ciudad –en el primer caso, incluso fuera de esta–. 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 1987 hasta 2004, cuando su población fue trasladada al nuevo Centro Femenil de Reinserción Social 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 1 500 internos, hoy tiene una capacidad para 5 604 internos, pero se encuentra rebasada por más del 200 % al estar habitado por casi trece mil personas. Estas cifras lo hacen el centro penitenciario con mayor sobrepoblación en Ciudad de México (Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, 2017).

ÁREAS Y ACTIVIDADES

De acuerdo con información de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México (2017), las diversas zonas 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 y servicio médico. También tiene dos talleres de autoconsumo (panadería y tortillería) y tres empresariales. Los dormitorios son nueve y existe también el Módulo de Máxima Seguridad, cuya superficie es de 60 171 metros cuadrados.

Las prácticas con valor que los internos pueden realizar 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 (en Derecho, principalmente, impartida por profesores de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México) y cursos extraescolares. Son realizadas en el área escolar.

Las actividades deportivas están integradas por: acondicionamiento físico, aerobics, atletismo, barras asimétricas, barras paralelas, basquetbol, beisbol, box, fisicoconstructivismo, frontón, fútbol americano, fútbol rápido, fútbol soccer, gimnasio, lucha libre, ping-pong, voleibol, *tombling*, pentatlón y artes marciales. Son realizadas en el gimnasio, el campo, los patios y las canchas. Las actividades culturales son: bailes de salón, danza, dibujo, música, técnica vocal, escultura, teatro, literatura, ajedrez, dominó y juegos lúdicos. Son realizadas principalmente en el auditorio.

Las actividades industriales se llevan a cabo en los talleres empresariales, están al servicio de socios particulares o gubernamentales y tienen que ver con purificación de agua, reciclaje y carpintería. Por otra parte, las laborales se relacionan con comisiones como estafeta o cargos de más confianza y responsabilidad; se realizan dentro del área de gobierno. También están en este rubro los

talleres de trabajo penitenciario, como panadería, costura institucional, tortillería, purificadora y artesanos. Se realizan en el área de talleres, incluyendo los de autoconsumo. Entre las comisiones también se encuentra el trabajo relacionado con el mantenimiento de las instalaciones, limpieza o reparaciones, así como la colaboración en 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. Llevan las listas de asistencia y coordinan las dinámicas dentro de su grupo.

EL PERSONAL INSTITUCIONAL

Herlinda Enríquez señala que el personal del Reclusorio Oriente se divide en cuatro grupos. El primero está integrado por técnicos: “Licenciados o pasantes en Psicología, Trabajo social, Criminología, Medicina (en su mayoría, personal sindicalizado)” (Enríquez, 2007: 30). Laboran 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 junto con los técnicos penitenciarios. La autora 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” (2007: 30).

Los técnicos penitenciarios se encargan de las áreas culturales y deportivas y tienen la función de elaborar los “estudios” para las solicitudes de preliberación 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 veinticuatro por 48 horas.

El tercer grupo está conformado por administrativos, 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 doce 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: el personal de la Subsecretaría General del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, encabezado por su subsecretario, encargado de coordinar las actividades en todos los centros a su cargo.

Cuando existe un evento importante en cada centro, el subsecretario generalmente acude acompañado, entre otras figuras de la dependencia, por el jurídico de actividades formativas, quien es el jefe directo de 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; es decir, los profesores que imparten algún taller en diversos centros sin estar adscritos a ninguno en especial.

Aunque Enríquez destaca que existen excepciones, 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 sus derechos, sentimiento de superioridad y pretensión por dominar sus emociones. Una situación importante que la autora señala son las razones por las 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 aquel 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 aquellos 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 ha realizado 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 (COC). En la primera 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 beige.² La ropa es llevada por sus familiares o es usada

2. El color beige es el único permitido para el uso de los internos en el Reclusorio Oriente. Si usan otro 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.

y 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 al COC, donde permanecen casi tres meses para que les realicen una serie de estudios (psicológicos, criminológicos y pedagógicos) y se determine en qué dormitorio deben habitar. Aunque a partir de 2010 la estructura de los dormitorios se modificó, aún siguen vigentes algunos de los rasgos que Enríquez estableció en su obra. En el dormitorio uno, por ejemplo, antes de este año se ubicaban los primodelincentes menores de treinta años y con sentencias no mayores a los siete años. En la actualidad, el sitio alberga a la población que está dentro del programa de desintoxicación y no cuenta con un edificio anexo.³

Cada dormitorio tiene cuatro zonas con doce celdas o estancias, lo que da un total de 48. El dos también albergaba a los primodelincentes que en 2003 fueron trasladados al Centro de Reinserción Social Santa Martha Acatitla (Enríquez, 2007: 36). Actualmente está habitado por exfuncionarios (políticos, policías y custodios), extranjeros y personas con dinero. No cuenta con anexo. En el dormitorio tres se encuentra la población indígena, y en las últimas dos están los reclusos con problemas psiquiátricos.

El anexo al dormitorio tres está destinado para el tipo de población que antes del 2010 habitaba el dormitorio uno, “primodelincentes con primaria y sin antecedentes de conductas parasociales” (Enríquez, 2007: 36). En el dormitorio cuatro y su anexo se ubica la población reincidente. En el dormitorio cinco y su anexo viven los internos con adicciones habituales a las drogas. El dormitorio y anexo seis está poblado por reincidentes con adicciones habituales a las drogas y conductas parasociales. En el dormitorio

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

y anexo siete habitan los jóvenes con antecedentes en correccionales de menores; “gente con marcados rasgos antisociales y/o parasociales” (2007: 37).

El dormitorio ocho está habitado por trabajadores comisionados de la institución. Su anexo alberga a la población homosexual y transgénero en la segunda mitad de la zona dos, a población con conductas especiales (internos sancionados) en la zona uno, y a población con estudios superiores en el resto de las zonas. En el dormitorio nueve viven los internos de la tercera edad e inválidos, y no tiene anexo. El dormitorio diez equivaldría al Módulo de Máxima Seguridad, habitado por internos de alta peligrosidad y por sancionados temporalmente por el Consejo Técnico Interdisciplinario.⁴ En esta misma área se encuentra Módulo de Protección (Panal) 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. Sus amigos y familiares pueden hacerlo todos los martes, jueves, sábados y domingos, en un horario de 10:00 a 17:00 horas. Los encuentros se harán en la explanada central, jardines o patios, siempre y cuando estén inscritos en el kárdex 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) y pueda ser ampliado.

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

4. 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.

coincida con el aspecto actual de la persona visitante. Los menores deben ir acompañados de un adulto forzosamente, y si son mayores de doce años deben presentar alguna credencial con fotografía. Ningún visitante puede ingresar al centro con ropa color beige, negro, azul marino y blanco, de acuerdo con las disposiciones de la subsecretaría del Sistema Penitenciario.

De acuerdo con información de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario, está prohibido el ingreso a cualquier aparato electrónico, memorias USB y celulares. También están prohibidos: medicamentos, drogas, cualquier tipo de postizos (pelucas y uñas), zapatos de plataforma, botas, ropa deportiva, chamarras, sudaderas con gorros y ropa con forro o de doble vista. Todo visitante es revisado en la aduana de personas por trabajadores 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.

Entre los alimentos está permitido el ingreso de 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, solo se permiten hasta tres de estos de tortilla y aproximadamente doce piezas de pan. 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 práctica 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, los cuales deben de ser renovados cada año.

Estos encuentros se llevan 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 esta: el matutino, que va de las 9:00 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 7:00 del día siguiente.

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, 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” (2007: 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” (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 solo institucionales sino relacionales y específicas de los mismos internos” (2007: 77).

Para Gabriel, exinterno 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, 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”, mencionó en comunicación personal el 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 lo explica: “No se vincula con los objetivos resocializados de la cárcel, sino con la propia experiencia del encierro” (2007: 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”; esto es, cumplir con los fines de la institución, aunque sea estratégicamente.

En lo personal, 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), en definitiva se nutre con mayor fuerza del último (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 sobrevivir.

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, como señala Parrini, implica 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). Dicha 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*”. Y añade:

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 semiautomáticas, que propongo definir como *habitus* socioespacial, 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, convirtiendo 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 presentando 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, desde el área de ingreso hasta 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, agrega este autor, 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” (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”,⁵ 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. 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 “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”⁶ 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

5. 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 explicó 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).
6. 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 cien 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).

que lo impermisible sea permisible,⁷ pues como indica Herlinda Enríquez:

al interno recién llegado, solo por estar en esa condición, generalmente se le castiga obligándole a cumplir tareas de esta índole, que en la mayor parte de los casos, la condición de degradación solo 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”.⁸ En la entrevista que sostuve con él, el exinterno 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”.⁹ Agrega: “te tienes que aguantar porque ahí los que mandan traen a diez o a veinte gentes más atrás de ellos,¹⁰ y si tú te pones

7. Cualquier orden en la cárcel está llena de excepciones; “esta es, más bien, la regla: disponer salidas para todos los mandatos, especificidades, para todas las normas” (Parrini, 2007: 122).
8. El chicharrón es un trapo utilizado para trapear los pisos en cuclillas. A esta actividad se le denomina “carrito” o “patitos”.
9. “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 carcelean. El carcelazo puede llegar en cualquier momento después de su primer impacto en el área de ingreso. Siempre se está propenso a ello.
10. 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 en-

al brinco con la persona que manda, pues se te avientan todos. Entonces no puedes ponerte al brinco, tienes que acatar lo que te dicen; a menos que tengas quien te haga valer”.

Tener quién te “haga valer” [que te brinde ayuda] o “tener paro” [tener quién 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 Custodia,¹¹ o de otros internos que buscan aprovecharse de la vulnerable condición de recién llegado. Aunque Gabriel me señala que este vínculo también puede ser peligroso, y comenta al respecto: “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]”.

Gabriel, originario del barrio de Tepito, me cuenta lo que vivió cuando gente que conocía a su familia en “la calle” [el exterior]

cargan 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.

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

intentó extorsionarlo,¹² 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” (de acuerdo con sus propias palabras), quienes para que se defendiera le proporcionaron unas navajas. Estos objetos que, según lo estipulado en el reglamento oficial, están prohibidos en el interior del reclusorio, pueden conseguirse si son necesarios, por 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, una configuración cultural implica heterogeneidad social, “un marco compartido por actores enfrentados o distintos” (2007: 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.

12. Como señala Enríquez 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).

LA CLASIFICACIÓN

Después del ingreso, el destino es el dormitorio del Centro de Observación y Clasificación (COC). Ahí se realizan los exámenes de personalidad para clasificar a los internos y determinar su ubicación en la población general. A su vez, el COC está dividido en zonas: uno, dos y cinco es para primoprocados y primodelincuentes; tres y cuatro es para reincidentes; seis y siete es para profesionistas, y la zona ocho es para los internos que solicitan protección (Enríquez, 2007). Durante los aproximadamente tres meses que se permanece en este espacio, las fajinas continúan. También 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”, me explica Jesús en la entrevista que sostuvimos el 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 uno; “piedrosos” [adictos al *crack*¹³] en su mayoría.¹⁴ En el dormitorio dos 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 solo puede habitar en una misma estancia un máximo de tres personas. En el dormitorio tres está, entre otras zonas, “el fuerte apache”, como es nombrada caneramente la zona destinada a la población indígena. El dormitorio cuatro está habitado por “carne canera”; es decir, reincidentes y multirreincidentes, también conocidos como “erizos”.¹⁵

En el anexo al dormitorio cinco están los “viciosos” [que consume drogas] o “patrañosos”.¹⁶ El dormitorio seis está poblado por reincidentes, pero que “generan” [trabajan]. Tanto en este dormitorio como en el cuatro, los internos recurren únicamente a la comida proporcionada por la institución: “el rancho”, como se le

13. Cocaína petrificada.

14. Cabe señalar que muchas veces los internos solicitan entrar al Programa de Desintoxicación cuando tienen problemas en población, ya sea porque tienen alguna deuda relacionada con la droga y su vida corre peligro. Les ayuda porque durante los tres meses que dura el programa, los internos no pueden salir del dormitorio.

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

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

conoce caneramente. En el dormitorio siete viven los “corregendos”,¹⁷ 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”.¹⁸ En el dormitorio ocho se encuentra la llamada Zona Roja, donde vive la población transgénero y homosexual, que 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 nueve es el caneramente llamado “Parque Jurásico”, donde habitan los “tíos” [persona de la tercera edad]. El diez, o Módulo de Máxima Seguridad, tiene un área de castigo temporal y 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 extorsión 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: “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” (2007: 81).

17. “Que ha estado interno en la Correccional para Menores Infractores” (Franco, 2014: 44). Provenientes del llamado “Tribilín” (Consejo Tutelar para Menores).
18. “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.

PRINCIPIOS DE DIVISIÓN COMPARTIDOS

Se ha cambiado el orden en que Alejandro Grimson 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, Grimson 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 señala que para poder hablar de una configuración cultural es necesario que haya algo compartido (2011: 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 (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, 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. Y agrega:

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 estos, depen-

diendo del rol social que jueguen, va a actuar de manera típica de acuerdo con ese rol. A su vez, dicho interno, al asumirse en su rol, se tipifica a sí mismo (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 el COC, el interno recién llegado es asignado a una zona, dormitorio y estancia según el resultado de sus exámenes. Estos serán el lugar donde tendrá que permanecer forzosamente, por lo menos durante la hora del “candadazo” nocturno [hora en que se abren y cierran las rejas de las estancias]. “La celda es la unidad básica de pertenencia y de supervivencia dentro de la cárcel” (Parrini, 2007: 102).

El “cantón” (celda, estancia, casa)¹⁹ es como me señaló Gabriel en nuestra entrevista: “el lugar donde se da lo canero” (28 de octubre de 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. Ahí 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]. Expone Gabriel:

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

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 equis, 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?”. [Dicen] “no pues fulano de tal”. [La veo y le digo] “A ver bájate”. [Me contesta] “¿Qué onda qué paso? [Después le digo yo] ¿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.

Dentro del cantón, la mamá es quién da las órdenes y distribuye las labores de limpieza de la estancia. 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 habitantes.²⁰ Regularmente implica un ritual violento que hace oficial la condición de “monstruo”²¹ 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 Reclusorio” propuesto por Herlinda Enríquez (2007), la autora identifica los castigos que pueden imponerse al recién llegado, entre los que se encuentran:

20. Regularmente viven entre veinte y treinta internos en estancias pensadas para albergar a un máximo de siete personas.
21. “Interno encargado de realizar labores sucias, extenuantes o desagradables; sirviente” (Enríquez, 2007: 78).

- i. Etiquetarlo con el mote de tierno y/o monstruo.
- 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 estancia.
- vi. Dar dinero a “la Mamá”, independientemente las cantidades que se hayan 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. Extorsión
- xi. Masturbar a los compañeros.
- xii. Violación

(Enríquez, 2007: 210).

Como se ha señalado, todo depende de las dinámicas particulares de cada estancia. En algunos casos, ninguna 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?’”, me contó Jesús en nuestra entrevista del 14 enero de 2017. Pero a veces, 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 fue 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 armó”.²² Cuando llega otro interno nuevo, entonces se pasa a la segunda, que es limpiar la estancia. La tercera y última consiste en lavar los trastes de todos los que comen en la estancia.²³

En este sentido, cada etapa corresponde a un ascenso en el orden de la estancia que no solo está relacionado con la distribución de las labores domésticas, sino también con la 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”,

22 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).

23 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).

implica tiempo. Hay que “formarle” (Parrini, 2007: 99).²⁴ Al respecto, me comentó Gabriel:

Empiezas acarreado 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 acarreado el agua durante esos ocho meses. Y tienes que seguir durmiendo en el piso, o colgado de hamacas (28 de octubre de 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 solo se logra formándole. De dormir en el suelo, junto a la reja de la estancia, expuesto al frío y a la suciedad, se va avanzando hasta que se consigue un camarote²⁵ y se convierte en mamá, el tope de la pirámide del cantón.

Arriba o abajo

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 solo corresponde a un lugar físico

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

25 “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 solo 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).

—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. Pero, así como el ser mamá no depende únicamente de ser el que lleva más tiempo en la estancia, los monstruos no solo 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”, me explica Gabriel en nuestra segunda reunión, llevada a cabo el 4 de noviembre de 2016. Por lo tanto, cuando un recién llegado tiene la posibilidad para pagarle al “monstruo permanente”, este se encarga de acarrear agua y lavar los trastes a cambio de una moneda. Ese es su trabajo y de esa manera sobrevive.²⁶

26. En muchas ocasiones, el monstruo también es adicto a las drogas, a la “piedra” [cocaína petrificada] principalmente, y cumple sus labores de sirviente solo para costearse su dosis diaria.

En su experiencia, 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. Me dijo la primera vez:

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. Te bajan los dos chamacos del cantón a tu visita. 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,²⁷ ya sabes cómo te va a 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”, te dicen (28 de octubre de 2016).²⁸

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

27. *Ponchase* significa “denunciar un suceso; decir toda la verdad” (Franco, 2014: 85).

28. Al respecto, se puede recurrir a James Scott cuando en su obra *Los dominados y arte de la resistencia* hace referencia a las relaciones de dominación entre los subordinados, que en el caso que se estudia en este trabajo se trata de los encarcelados. “Este tipo de relaciones entre los subordinados no necesariamente se atiene a procedimientos democráticos. De ninguna manera. Muchas veces los presos 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 (1990: 52).

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”²⁹; donde se encuentra el kilómetro, talleres, escuela, patio, auditorio o gimnasio.

TRAMA SIMBÓLICA COMÚN

Como señala Grimson, 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”. 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”, es lo que implica una trama simbólica común (2011: 176).

En la Configuración Cultural Canera la “tatacha canera” [el caló de la cárcel] es esencial para comprender lo canero. Pues como hace notar Parrini, “el lenguaje en la cárcel es una de las principales categorías de supervivencia junto con el silencio” (2007: 71). Y como también menciona, 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 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” (2014: 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 situacio-

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

nes, objetos y personas comunes dentro de las cárceles de 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, contranormativo 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 sobreentendido, 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 cantón, 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”, como la define Parrini (2007: 115), se puede acceder a un margen de “libertad”; desde luego que solo en los parámetros de la prisión. Apunta este autor:

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 (2007: 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]³⁰ 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 (con) 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 individuos estén integrados en forma consistente a la institución y se distingan de la población de internos (Parrini, 2007: 92).

30. "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).

Es en este sentido, y tal como apunta Parrini, 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 (2007: 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”³¹. 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). Me comentó Gabriel en nuestro primer diálogo:

Te tienes que adaptar y poner la de chacal³² 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 (28 de octubre de 2016).

31. Aunque no tengan el grado, a casi cualquier trabajador del centro penitenciario se le nombra de esta manera.
32. “Persona de malos sentimientos; insensible” (Franco, 2014: 36)

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 delinuyendo). 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. Comenta Gabriel:

Y esa es una de las cosas más complicadas de la cárcel, el pensamiento que te llega cuando dices: “¡Ah chinga!, yo cuando llegué me pusieron en mi madre, yo ya le formé”, y pues sabes qué te toca a ti.

Si después de haber satisfecho la necesidad de revancha se elige tomar el buen camino, entonces se decide 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”, dice Gabriel. Pero la gente que decide seguir con el camino criminal tiene muchas más opciones y mejor remuneradas. En ese sentido, el 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.

En el exterior, en la sociedad en la que vivimos los que somos ajenos a la vida en prisión, la concepción 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; es decir, 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 dos, 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 Enríquez:

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 (2007: 96).

Enríquez identifica cinco niveles socioeconómicos al interior de la “sociedad intracarcelaria”, relacionados directamente con el trabajo que hacen los internos.

Primer nivel

- Distribuidor de droga (narcotraficantes) con anuencia extraoficial.
- Encargados y/o dueños de algún negocio establecido, como restaurantes, cabañas, videoclub, etcétera, con licencia oficial o extraoficial.

- Encargados y/o dueños de talleres, principalmente los artesanales.
- Coordinadores de dormitorio, que son 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 y que se encargan de su sostenimiento, como los políticos, empresarios, líderes, etcétera.

Segundo 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). Son 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 jurídica, subdirección técnica, COC, Centro escolar, departamento de servicios generales, hospital, área de visita íntima).

Tercer nivel

- Trabajadores de los talleres que dependen de la institución y que tienen una comisión, como los de la panadería, cocineros, tortilleros, etcétera.
- “Estafetas” comisionados oficialmente en las diferentes áreas de gobierno. Es el interno encargado de avisar 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, sino dentro de su estancia. Son internos

con una comisión que les es contabilizada para la reducción de su sentencia.

- “Candaderos” o “llaveros” y sus “cabos”; todos al servicio del personal de Seguridad y Custodia.
- “Gatilleros”, que son los internos que acompañan y se encuentran al servicio de un “padrino”. Vendedores ambulantes o ubicados en su estancia con mercancía propia, como dulces, cigarrillos, frituras, botanas, artesanías, pulseras, etcétera.
- “Fajineros” en el área de gobierno; por lo general, son internos comisionados para hacer la limpieza de áreas comunes y mandados, quienes no reciben pago pero que su trabajo es contabilizado para la reducción de su sentencia.
- Trabajadores del gimnasio y auditorio que reciben propinas. Son internos comisionados para hacer limpieza, mandados y mantenimiento de aparatos; no reciben remuneración, solo constancia de trabajo para efectos de contabilización.

Cuarto nivel

- Vendedores ambulantes con mercancía ajena
- “Estafetas” en las salas de visita familiar. Sin comisión oficial.
- “Chequeras”, internos que prestan sus servicios para atribuirse la culpa de un crimen a cambio de dinero.
- “Fajineros” en estancias, que son los 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.³³
- Artesanos ayudantes sin comisión.
- Lavanderos y planchadores.
- Boleros.

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

Quinto nivel

- Indigentes.
- “Patrañosos”, que son los adictos a las drogas, pero que no tienen 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 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 estos 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 Enríquez, esta práctica es un actor sumamente importante en la dinámica intracarcelaria. “Las aportaciones de los visitantes reactivan la economía no solo a nivel individual sino la del reclusorio en general” (2007: 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 con los que no se cuenta en la institución; a 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, etcétera. 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: en ninguna circunstancia se mira, se toca o se le dirige la palabra 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 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: Santa Martha Acatitla y Tepepan. En estos lugares 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, solo locas y enfermas”, me dice Natacha, durante la entrevista que sostuvimos el 2 de junio de 2017.

Así, estos dos únicos centros replican el bajo nivel de vida que autoras como Elena Azaola y Cristina José Yacamán (1996), así como 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, 2004: 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, 2004; Salinas 2014). En 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 varonil. Al respecto, Elena Azaola 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” (2005: 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 Marisa Belausteguigoitia, Riánsares Lozano y Patricia Piñones, 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 (2014: 7).

Teniendo presente esta situación, se procede a explicar la estructura institucional del Centro Femenil 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 FEMENIL DE REINSERCIÓN SOCIAL

SANTA MARTHA ACATITLA

Con un área de construcción de 34 000 m², una arquitectura octagonal semipanóptica y capacidad para 1 608 internas, el Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla, ubicado en la Calzada Ermita Iztapalapa, surgió para albergar a la creciente población de mujeres que desde 1987 y hasta 2004 habitaba los reclusorios preventivos femeniles Norte, Oriente y Sur. Esto de acuerdo con información de la 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, y las áreas de gobierno y 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, el 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 empleados; 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 zonas 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.

De acuerdo con información de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México (2017), como parte de las actividades que las internas pueden realizar con valor para solicitar beneficios se encuentran las escolares, deportivas, culturales, socioindustriales, 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 extraescolares. Entre las actividades deportivas están: acondicionamiento físico, caminata, *tae bo*, fútbol, box, pilates, basquetbol, aeropilates, *fitness*, aerobics, tocho, voleibol y zumba.

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 y están al servicio de socios particulares o gubernamentales, y tienen que ver principalmente con empaquetado y costura. Por otra parte, el apoyo dentro de la institución son las comisiones que las internas realizan para esta, 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.

Los cursos de capacitación 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 country, Museo de la Ciudad de México, pasta artística, pasta francesa, peinado básico, peluche, popotillo, rafia, técnicas con dedos en estambre y listón, tejido de estambre, trabajo en tela de fantasía y transportes terrestres.

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 Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla, el 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 el Centro de Observación y Clasificación (COC) varonil, 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. Este 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 antisociales 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 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 (usuarias de uniforme beige), su visita es en la Sala Chica, y como sentenciadas (de color azul marino) es en la Sala Grande.

TURQUESA³⁴

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 carcelario. Es por ello 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 presentes 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 esta cárcel 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: 18).

Los mundos que la autora hizo evidentes servirán de guía para relacionarlos con los elementos de la Configuración Cultural

34. Turquesa es como coloquialmente se le nombra al Centro Femenil de Reinserción Social 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 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).

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, Sala Grande, centro escolar, etcétera).

ÁREA DE INGRESO: CAMPOS DE LO POSIBLE

Como hace notar Sara Makowski, “el mundo de las procesadas está permeado por la *incertidumbre*”, la cual 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, dos de la tarde y 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, cepillos de dientes y toallas sanitarias.³⁵

35. 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.

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 que van desde los diez hasta los 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 en la entrevista que le realicé, 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’” (24 de abril de 2017).

En el eje que propone Makowski, para comprender el mundo de las procesadas, la *incertidumbre* se vive con relación al afuera y al adentro. Expone: “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” (2010: 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 reclusas conviven entre chinches³⁶ y cucarachas. Ahí, sin ninguna actividad más que las visitas a juzgados y la realización de los exámenes médicos,

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

criminológicos y psicológicos, pasan estos primeros tres meses solo relacionándose entre ellas, compartiendo sus causas penales y su desesperación. “La inactividad se presenta como un mecanismo eficaz –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, Makowski también señala que la grupalidad que se desarrolla en esta etapa entre las mujeres que llegaron en el mismo periodo a ingreso está permeada de ilusión, la cual “ produce el efecto de homogeneizar a todas las internas de ingreso y COC, y con ello sienta las bases para la constitución de la instancia grupal”. 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” (2010: 29-30). Haber llegado a ingreso en el mismo periodo es algo que siempre estará presente para las ellas.³⁷

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 abor-

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

dará más adelante, no solo 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.

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 primodelicente (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, 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 solo 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 la autora señala:

La planificación de actividades altamente ociosas 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 (2010: 17).

Es muy impactante corroborar que a más de dos décadas 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 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” (Belausteguioitia, Lozano y Piñones, 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, solo de plástico y que lo más efectivo para cortar los alimentos es el canero.³⁸ Pero, sobre todo, aprenden que para solicitar cualquier cosa dentro de Turquesa hay que tener dinero,

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

caerle bien a los licenciados y a las Jefas [custodias], y estar aplicada al cien por ciento [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 presas 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 sartenes eléctricos 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 identifica tres grandes grupos de identidades diferenciales. “El primero conformado por la distinción entre las primodelincentes y las reincidentes” (2010: 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 consideran como tales; en muchas ocasiones mantienen estas relaciones ocultas para sus familias, pues en el exterior cuentan con esposos o novios. Y como hace notar la autora, en el caso de las procesadas, este tipo de identidad y estas relaciones homosexuales solo se dan en el marco de reclusión y es muy difícil que sigan desarrollándose si cualquiera de las dos internas es liberada, porque vuelven a sus vidas cotidianas en el exterior, con hijos y parejas que les impiden continuarlas.

El tercer grupo de identidad diferencial 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 un 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 (2010: 95).

Makowski 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” (2010: 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, Makowski apunta que “la normatividad de estas grupalidades abarca acuerdos particulares, amplios y generales” (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 con 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 depósitos³⁹ o venta de

39. Este servicio consiste en que una interna pone a disposición de las demás el

droga. Los acuerdos generales involucran a todo el centro y también se relacionan con las actividades mencionadas en el punto anterior o con acciones como lanzar un “chapulín”.⁴⁰ Cabe señalar que la grupalidad que propone Makowski 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 comentó Sonia, exinterna de Turquesa, durante nuestra entrevista del 24 de abril de 2017, existe mucha traición en la cárcel de mujeres y no hay acuerdos entre la población para evitar esto. Si las presas de alguna estancia no quieren a otra dentro, usan estrategias para sacarla. Así son las chicas, te dicen: ¿no quieres tener problemas en la estancia? Salte, si no atente a las consecuencias. Y las consecuencias van desde molestar por las noches con el volumen del radio o la televisión alto o solicitar una “dinámica”⁴¹ al consejo técnico, hasta sembrar drogas entre las pertenencias de la interna a la que quieren sacar de la estancia.

En este sentido, Makowski encuentra dos tipos de solidaridades: las positivas, que se dan 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:

número de cuenta de algún familiar de confianza para que puedan depositarles dinero desde el exterior con un cargo del diez por ciento del monto total.

40. “Bolsa colgada de una polea con cuerdas para subir algo a la celda de castigo” (Contreras, Quintana y Tonella, 2013: 6).
41. Las dinámicas son encuentros entre todas las integrantes de la estancia con psicólogos y criminólogos para solucionar algún problema con alguna interna en particular.

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 (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 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 o 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”⁴² 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, 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 cotidianeidad (2010: 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 encuentra en tensión con las lógicas institucionales. De este modo es como Makowski 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,

42. Colonia ubicada al norponiente de Ciudad de México, considerada elegante y sofisticada por buena parte de la sociedad.

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” (2010: 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, según Makowski. En el caso de que la mujer decida ser madre dentro de prisión, “la vivencia de la maternidad conlleva una apertura experiencial”. Agrega:

El rol de madre al interior de la prisión disloca ordenamientos institucionales, 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 solo el cumplimiento de atributos tradicionalmente asignados a este rol (altruismo, contención, amorosidad), sino nuevos aprendizajes por aquellas zonas no reglamentadas (2010: 106).⁴³

La homosexualidad y la religiosidad son los dos últimos componentes que la autora señala como redefinidores de la identidad de las sentenciadas. El primer caso “se constituye en un espacio de experiencia y aprendizaje de nuevos roles y deseos”. El segundo, además de funcionar como un recurso de supervivencia, produce radicales transformaciones en la identidad de las internas, debido al componente religioso se deja de ser drogadicta u homosexual, y se busca la “redención y salvación individual” (2010: 106-107).

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

Entre las identidades diferenciales que Makowski identifica en las internas sentenciadas, en Turquesa pueden encontrarse: “las machines”,⁴⁴ “las buenas personas o personas” y las “lacas” [“las aplicadas” y “las no aplicadas”], así como “las chivas” (las llamadas “borregas” o “cabras”).⁴⁵ 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 la autora, es ella misma quien expresa:

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 (2010: 111).

Para Makowski, 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”. En este último sentido funciona como mecanismo de supervivencia. “La *muerte* alude a la cesación de ciertos roles y afectos que tradicionalmente eran asumidos por estas mujeres”. La *individualidad* es “motivada tanto por la propia dinámica de la interacción entre las internas, como por una

44. De *machín*, que se entiende como “una mujer que se cree hombre” (Contreras, Quintana y Tonella, 2013: 12). “No solo son homosexuales, sino que reivindican componentes de los masculino (fuerza, violencia, trabajo físico y cuerpo robusto), según explica Makowski (2010: 109).

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

abierta estrategia de desarticulación de las instancias colectivas” (2010: 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 una prisión, pues como en el caso del centro varonil, la estancia responde a los órdenes impuestos por las propias internas. Explica Makowski:

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 (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; es el que se vive diariamente en el Kilómetro, la Sala Grande y la Sala Chica, el centro escolar o en el campo.

ÁREAS COMUNES: TRAMA SIMBÓLICA COMÚN

Makowski 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” (2010: 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 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”, dice Makowski, y añade:

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 (2010: 64).

Es en estos espacios cotidianos donde pueden emerger formas de resistencia silenciosas. Makowski 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”. Para las 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” (2010: 127).

La reutilización de productos que desecha la institución para crear nuevas cosas⁴⁶ y la adaptación de objetos permitidos para otros usos⁴⁷ también consiste en una forma de resistencia silenciosa. Otra práctica de resistencia que Makowski 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

46. 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”, práctica que consiste en recocinar y sazonar al gusto de cada interna la comida que la institución proporciona.
47. Como los hilos y las tarjetas telefónicas. Los primeros son utilizados para depilar y las segundas para rizar las pestañas.

nombres a los dispositivos 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 (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; es una práctica que Gabriela Gutiérrez (2016) ha denominado “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. Sonia, en nuestra comunicación, me platicó:

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. (24 de abril de 2017).

En estos intercambios epistolares se pueden romper más reglas, como el intercambio de fotografías. Si estos son “fructíferos”, pueden cristalizarse en un matrimonio, pero en muchos de los casos solo 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. Se trata del 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 el centro femenino no existen las herramientas para hacerlo; o también 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. Es necesario recalcar que la visita en los centros femeniles, contrario a los varoniles, es mucho menor debido al abandono que sufren las mujeres que viven en reclusión. Sonia me comenta:

Tú ve un martes a visita en el femenino 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 (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, etcétera

Cuidar ropa lavada
Canasteo⁴⁸ en visita íntima y negocios
Reparadora de electrodomésticos
Traer artículos para la visita
Lavandería. Renta de tarjetas de teléfono
Talleres
Hacer trenzas y peinar
Puesta de uñas falsas
Tatuadora
Hortalizas
Asesora de cualquier área
Estafeta en:
 Jurídico
 Cendi
 Locutorios
 Salas
 Dirección
 Jefatura
 COC
 Trat. Aux.⁴⁹
Pintoras de letreros
Cantante de *Las mañanitas* durante la visita
Renta de mesas, bancos, cobijas
Vendedora de medicinas o citas médicas
Cartera (a reclusorios)
Ayudante de puesto
Vendedora de canasta
Pintora de estancias

48. De "Canastera (SMA). Chica que carga las bolsas y las mesas de la visita" (Contreras, Quintana y Tonella, 2013: 5).

49. Tratamiento auxiliar.

Artesanas
Chapuliner⁵⁰
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
Pesear⁵¹
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 recados⁵²

- 50.** Interna que sube cosas al Módulo de Máxima Seguridad con una polea.
51 Quiere decir pedir limosna. Cuando se realiza 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, se le llama "caracolear".
52 Lista de trabajos realizada por la interna Maye Moreno, publicada en el segun-

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, las cuales dan cuenta de las clases sociales que existen en la prisión femenil.

Hay tres 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, cigarrillos, etcétera. La clase baja es la mano de obra: la que carga, la que limpia, la mil usos.⁵³

Hasta aquí se ha descrito a grandes rasgos el funcionamiento del Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla. Desde su estructura institucional hasta la que opera profundamente; la que se rige en ciertos momentos y espacios por el orden de las internas. Se trata de 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

do número del fanzine Leelatu, dedicado al trabajo dentro del Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla. Este fue coordinado por el grupo Mujeres en Espiral, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

53 Texto realizado por la interna Lulú y publicado en el fanzine Leelatu, número 2.

varonil (el Oriente) y uno femenino (Turquesa), se puede concluir en este capítulo que los centros penitenciarios de 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 solo 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).

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 rea antes citada. “Chapulinear” es una práctica prohibida, pero sumamente creativa y efectiva.

En este sentido, aunque en términos de Sara Makowski 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, 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” (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 Herlinda Enríquez (2007) en su estudio sobre los sistemas normativos existentes en una cárcel varonil de 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, “las relaciones que se generan entre los grupos subordinados son muchas veces el único poder que contrarresta la determinación de las conductas desde arriba” (1990: 52). Al respecto, Enríquez 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” (2007: 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),⁵⁴ 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.

54. Respecto a esta idea, Alfredo Nateras señala, en el caso de las adscripciones identitarias relacionadas con la Mara Salvatrucha y Barrio 18 en Centroamérica, lo siguiente: “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 sociocultural. 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” (2015: 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 penitenciario femenino y otro varonil de Ciudad de México. Para ello se recurre a dos elementos de análisis. El primero está conformado por los textos dramáticos escritos por exinternos: *Un bastón tras las rejas*, de Natacha, y *Viaje de regreso a la cárcel*, del 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 Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla. También en la entrevista 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 exinternos, 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 *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena* (2003), de Norma Román Calvo, y *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (2003), de José Luis García Barrientos.

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

Viaje de regreso a la cárcel, escrito por el Gato (exinterno del Reclusorio Preventivo Varonil Norte), cuenta la historia de cinco exinternos, Neto, Topo, Fercho, Pedro y el Ojos, quienes debido a los problemas con los que se encuentran al ser liberados, como la 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.¹ A partir de esta premisa es como a continuación se identifican algunos de las características del texto para teatro, como su notación dramática, los niveles de acción y narrativos, así como las configuraciones de sus personajes.

Notación dramática

Uno de los elementos significativos que se pueden encontrar en un texto dramático son las acotaciones o didascalias. García Barrientos las define como: “la notación de los componentes extraverbales y paraverbales (volumen, tono, intención, acento, etcétera) de la representación, virtual o actualizada, de un drama” (2003: 45). Calvo identifica tres tipos de acotaciones. El primero referente a las generales, donde especifica: el lugar donde se representa la acción, época, 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 (2003: 14).

1. El texto dramático de *Viaje de regreso a la cárcel* puede consultarse en la parte final de la investigación.

El segundo tipo son las acotaciones particulares y se refieren al personaje. Señalan entonación, mímica, gesto y movimiento. El tercer tipo son las que están inscritas en el diálogo del personaje. Son dichas por este y “pueden expresar estado de ánimo, actitudes corporales, lugar, o entrada y salida de personajes” (Calvo, 2003: 16).

Dentro 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 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, definido por García Barrientos como “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)”. El diálogo dramático está en función del público, pues a diferencia de un diálogo dentro de un texto narrativo, como señala García Barrientos, el diálogo dramático tiene funciones “teatrales”, las cuales se dividen en: dramática, caracterizadora, diegética (narrativa), poética y metadramática (2003: 51).

La función dramática del texto teatral “es la función del diálogo como forma de acción entre los personajes: amenazar, humillar, seducir, agredir, etcétera, con palabras”. La función caracterizadora “es la que se orienta a proporcionar al público elementos para ‘construir’ el carácter de los personajes”. La función diegética o narrativa es que “pone al espectador al corriente de los antecedentes de la trama” (2003: 59-60).

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”. La función poética pone en “primer plano la forma en que está construido el discurso”. La función metadramática es la que “se refiere al diálogo que se representa”, externo a la ficción a la que hacen referencia; hacen uso de ella los narradores y se expresa directamente al público (2003: 60-62).

En el texto que se está analizando se pueden encontrar la mayoría de las funciones dramáticas que propone el autor. Esencialmente la dramática y la 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” (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 treinta 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 “camiión” [sujeto que reparte droga], “niño bomba” [quien acepta la culpa de un crimen que no cometió a cambio de dinero]² y drogándose, va a terminar mal.

2. Las palabras entrecomilladas en este fragmento de la obra corresponden al argot de las prisiones de 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 Canerousse. Diccionario de la Cárcel*, compilado por J. L. Franco y publicado en 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 libro ha sido necesario aclararlas.

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 de 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 identifica cinco formas del diálogo dramático: coloquio, soliloquio, monólogo, aparte y 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”. El soliloquio “es el diálogo sin interlocutor, esto es, el discurso de un personaje hablando consigo mismo” (2003: 63-64).

El monólogo “es el diálogo (de cierta extensión) sin respuesta verbal (considerable) del interlocutor”, también puede considerarse un subgénero teatral “cuando la totalidad del diálogo dramático es un monólogo ‘absoluto’”. 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)”. La apelación “es el diálogo que se dirige directamente al verdadero destinatario de la comunicación teatral”, al público (2003: 64-66).

En *Viaje de regreso a la cárcel* pueden identificarse dos formas de diálogo entre las anteriormente descritas: el coloquio y el 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, 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” (2003: 64).

Según Norma Román Calvo (2003: 27), 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)

Los cuadros, otra de las divisiones del texto dramático, está designado por dos acepciones, según Román Calvo. “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”. 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 (2003: 29).

Dentro la división del texto, por último está la escena. En su aplicación externa, señala las entradas y salidas de los personajes; en la 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.³

La acción a nivel profundo

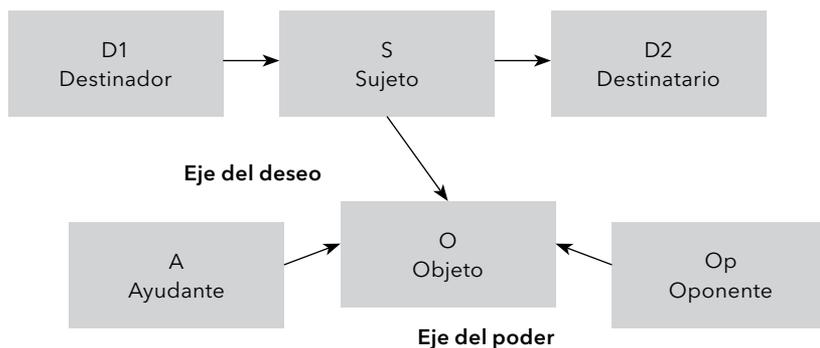
Román Calvo señala tres principales concepciones con respecto a la relación entre la acción y el personaje. La primera es la concepción existencialista propuesta por Aristóteles, quien “asegura que los personajes no actúan siguiendo su carácter, sino que tienen un carácter en función de sus acciones. El personaje, en este caso, es un agente y lo principal es mostrar las diferentes fases de una acción”. La segunda concepción es la esencialista, que contrario a la concepción existencialista “considera que la acción es una consecuencia del carácter de los personajes” (2003: 33-34). 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”. “El personaje opera como agente de una o varias fuerzas que se mueven dentro de la obra” (2003: 70).

Para analizar las fuerzas que se mueven dentro de la obra a partir de la teoría funcionalista, Román Calvo 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. Mediante 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.

3. La división del autor en diez escenas puede entenderse si se consideran como “verdaderas unidades”, en el sentido al que se refiere Román Calvo 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” (2003: 29).

En el primer nivel, de estructura lógica, la autora recurre al modelo actancial propuesto por Anne Ubersfeld. Según este modelo, la trama se desarrolla en torno a seis categorías denominadas “actantes”, las cuales están distribuidas en parejas. La primera, compuesta por sujeto-objeto, se vincula con una relación de deseo; y este eje traza la trayectoria de acción del protagonista. La segunda se vincula con el eje del saber y el eje del poder en algunas ocasiones, conformada por destinador-destinatario (remitente y receptor). La tercera 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:

Eje del saber

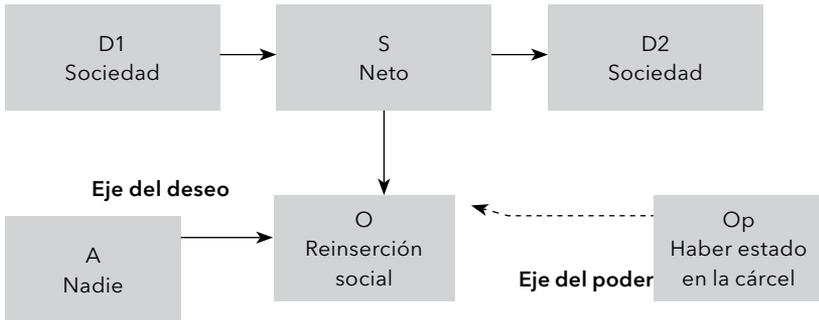


(Román Calvo, 2003: 43).

Román Calvo 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” (2003: 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” (2003: 72). Si se intenta trasladar este esquema a la obra de *Viaje de regreso a la cárcel*, queda de la siguiente manera:

Eje del saber



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 y es a él a quien todos los demás recurren cuando, después de sus respectivas decepciones al salir de prisión, deciden 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 expresidarios, pero podría funcionar del mismo modo con los personajes de Topo,

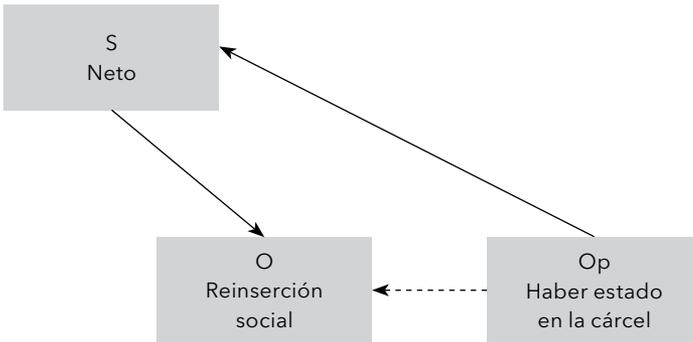
Pedro y Fercho, ya que los cuatro persiguen el mismo objeto: “reinsertarse a la sociedad”. Y como apunta Román Calvo, “la pareja sujeto-objeto es la básica de todo relato”. “La determinación del sujeto solo puede hacerse en relación con la acción y en corrección con el objeto” (2003: 44-45).

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 con sus parámetros. En este sentido y como menciona Román Calvo, “la casilla del destinador es la portadora de la significación ideológica del texto dramático” (2003: 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.⁴ 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 de Erving Goffman (1963), una “institución estigmatizadora”, lo cual impide definitivamente una verdadera reinserción social.

4. Enuncia el artículo 18 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, reformado por última ocasión en 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).

Diagrama del triángulo activo



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”. 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” (Román Calvo, 2003: 73).⁵

En relación con este nivel de análisis de la acción de los personajes, García Barrientos recurre a una estructura “personal” del drama, que puede definirse “como una sucesión de agrupaciones de diferentes personajes dramáticos”, misma que está conformada por el reparto y la configuración. El autor entiende por configuración

5. Román Calvo señala que en esta etapa los actores se conforman en personajes dotados de 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” (2003: 74).

“al conjunto de los personajes presentes en un momento dado”, “constelaciones de personajes –el reparto– de una escena”. 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” (2003: 158).

En este sentido, García Barrientos hace notar “que tanto el reparto como las configuraciones, solo acogen a los personajes definidos como dramáticos; es decir, representados por un actor, no a todos los que integran la fábula o argumento” (2003: 158). En el texto que se analiza en este apartado existe un reparto de veintiséis 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 reparto y las configuraciones existentes según las diez escenas que marca el autor del texto analizado.

El último nivel del esquema de análisis de la teoría funcionalista que señala Román Calvo es el nivel de estructura superficial o de representación; es el nivel de la superficie, donde “aparece ya la fuerza actancial corporizada en la presencia física del intérprete o *comédien*, que ‘dará vida’ en el escenario al personaje” (2003: 74). Respecto a este nivel se profundiza más adelante y por el momento se menciona solo que la obra analizada únicamente ha sido montada y representada dentro de los centros penitenciarios varoniles de Ciudad de México, y que en todas las ocasiones sus intérpretes han sido internos de los reclusorios preventivos varoniles 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 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”. “El aspecto fisiológico abarca las características físicas del personaje, como edad, estatura, apariencia, raza, salud, defectos físicos y otros rasgos” (2003: 77-78).

Según esta autora, 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”. El aspecto psicológico se relaciona con la “subjetividad del personaje”, sus deseos, obsesiones, manías y ambiciones,

la cual muchas veces se puede observar a través de la interacción con los demás personajes. Pero como ella misma refiere, 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”. 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).

(2003: 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 realzar un análisis. Se toma como ejemplo a los cinco personajes que han salido de prisión en la historia: Topo Neto, Fecho, Pedro y Ojos.

Román Calvo 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 primeros 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” (2003: 80).

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 y 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. 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.

Por otra parte, los personajes secundarios “pueden perturbar o alterar a los personajes principales”, pero la acción de estos

“no afectará a los secundarios” (Román Calvo, 2003: 80-81). Así, en *Viaje de regreso a la cárcel*, de acuerdo con 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 en 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 primeros están Neto, Topo, Pedro y Fercho, ya que presentan más matices, vicios y virtudes. Como tipos está Ojos, ya que no presenta tonalidades; solo aparece como un villano totalmente vicioso. También la mayoría de los personajes secundarios, como la mamá, el papá o los custodios son tipos, pues actúan de acuerdo con el rol estereotipado de madre abnegada y padre intransigente, por ejemplo.

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

El arquetipo, “del griego *archetypos*, modelo primordial, o primer modelo”, es el 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”. Por último, el estereotipo es el “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: 83-84). Así, se puede decir que dentro del texto dramático que se estudia en este trabajo, los personajes corresponden a la categoría de “reales”.

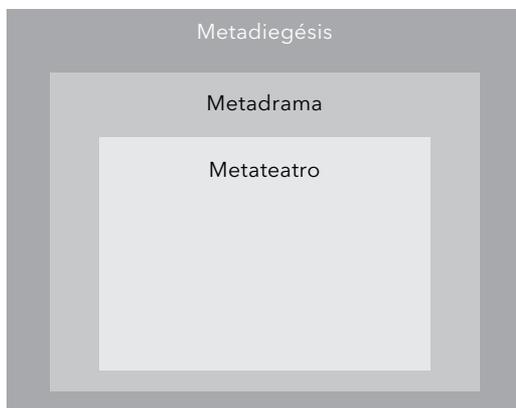
Niveles narrativos y dramáticos

En primer lugar, García Barrientos 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). En este sentido, García Barrientos (2003: 230) 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, 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” (2003: 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”. De este modo es que a partir del traslado de los niveles narrativos a la esfera dramática, García Barrientos propone distinguir tres niveles narrativos dentro de la representación teatral: metateatro, metadrama y metadiegesis. En esta propuesta se puede entender metateatro como “la forma genuina de ‘teatro en el teatro’ que implica una puesta en escena teatral dentro de otra”. 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. (2003: 231-232).

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 y funciona solo 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 metadrama, 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.

Metadiegesis

La historia de Neto narrada por Andrés a Julio dentro de una estancia del Reclusorio Preventivo Varonil Norte.

Metadrama 1

El recuerdo de Neto y Topo sobre su salida, dentro del área de ingreso del Reclusorio Preventivo Varonil Norte.

Metadrama 2

Las situaciones que se presentan cuando Neto, Topo, Fercho, Pedro y Ojos salen de la cárcel.

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 este se encuentra con Julio para narrarle la historia de Neto, y concluye con los mismos personajes después de la narración de la historia de este último, 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*

Habiendo 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 libro. En primer lugar, los campos de lo posible son identificables cuando se hace referencia al sexo dentro de prisión,⁶ al uso de drogas y a las extorsiones y ame-

6. Aunque los internos tienen derecho a solicitar la visita íntima semanal de sus parejas que viven 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

nazas por parte de otros internos.⁷ El siguiente fragmento ejemplifica este hecho:

Nancy: Cuando estaba contigo allá adentro solo 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”,⁸ por lo general, las personas mayores de 65 años se encuentran en un dormitorio especial, pero si lo prefieren pueden estar en otros. Esto está determinado por el número de reincidencias o si trabajan como comisionados para la institución, entre otro tipo de factores. Así, dentro de la cana, el ser “tío” implica respeto, como se muestra en el siguiente fragmento:

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 se utilizan en un centro penitenciario de Ciudad de México y son identificables por toda la población que lo habita, por lo menos

Canera es válido que ocurra. El libro de la periodista Gabriela Gutiérrez (2016) describe detalladamente la forma en que opera este negocio.

7. Generalmente, las extorsiones y amenazas son realizadas por los “chavos” [ayudantes] de los internos, quienes controlan la venta de droga dentro del reclusorio, con la finalidad de agilizar el pago de las deudas de los internos adictos.
8. “Persona entrada ya en edad” (Franco, 2014: 93).

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 REPRESENTACIÓN:⁹

VIAJE DE REGRESO A LA CÁRCEL

En este apartado se analizan los datos que se arrojaron a partir del trabajo de campo realizado 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 de dicho proceso: *los motivos, el grupo, las limitaciones y la representación*. Estos 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 Grimson; a saber: campos de lo posible, lógica de interacción entre los pares, trama simbólica común y principios de división compartido (2011). Así, los elementos de esta 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.

9. En esta investigación se entienden estos dos conceptos a partir de las definiciones que ofrece Patrice Pavis, quien explica el montaje como “una forma dramática en la que las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos” (1998: 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” (1998: 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: 43).

En este sentido, la principal situación que marcó el montaje de *Viaje de regreso a la cárcel* en el Reclusorio Oriente fue que de forma simultánea se realizaban otras dos puestas en 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 Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla. *Roberto Zucco* tenía la participación de jóvenes y bellas actrices profesionales, además de 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. Este último es un 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” (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 en 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 alguna 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 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	Ocupación	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
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 cinco consumía drogas, pero más de la mitad eran reincidentes, aunque habitaran en otro que no fuera el seis. Un motivo por el cual se encuentran en ese dormitorio, es porque han pagado cierta cantidad a cambio de su traslado del dormitorio que el Centro de Observación y Clasificación les asignó oficialmente.

También las actividades que realizan al interior de la prisión caracterizan a los miembros del grupo; solo Jonathan se dedicaba a una actividad institucionalmente ilegal, como rentar un teléfono celular a otros internos; sin embargo, es una práctica 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 y con los recursos disponibles. Así, entre las principales limitaciones se encontraba la intransigencia del personal de Seguridad

y Custodia, que 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 lo posible*: el pase de lista que se cobra. Ningún interno puede salir o entrar de su dormitorio si no paga por lo menos cinco pesos diarios. Esta práctica limita el accionar de muchos internos, pues como me señala Gabriel, “muchos viven en una gran angustia porque no tienen dinero para pagar su lista” (28 de octubre de 2016).

En otra ocasión, un interno 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, solo 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 recurrentemente. 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. 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. Por otra parte, 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. 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 solo en el lenguaje canero, sino 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 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; resultaron ser imágenes identificables por 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 solo tenía que decir “hagan una estancia” para que los internos tomaran una

estructura de madera del montaje de *El 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. Y la última escena que se incluyó, relacionada con 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. Gervasio 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. 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.

AVENTURERAS

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

Posteriormente se realiza el análisis de la forma en que se presentó la Configuración Cultural Canera a lo largo del proceso de montaje de *Aventurera*. En el caso del centro femenino, ha sido necesario recurrir a dos experiencias completamente diferentes 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 Ciudad de México; y en el caso del proceso teatral de *Aventurera*, para poder evidenciar y analizar las tensiones que existen entre los intereses de la institución penitenciaria al apoyar montajes de este estilo y los de las internas al participar en ellos, teniendo presente en ambos casos la perspectiva de género.

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, dentro del texto dramático que se analiza en este apartado se pueden encontrar particulares e inscritas en el diálogo del personaje. Del primer tipo solo existe texto la siguiente: “Entra Rapunzel. Se sienta”. Y aunque la autora 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 (2003:16). Por 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 quiosco, 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 veinte años. Servían cafés frente al quiosco. 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 diegética 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 cincuenta 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 Fernanda 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:

1º. El punto de partida (situación inicial de aquí y ahora).

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

2º. El texto-acción (situación media o mediaciones).

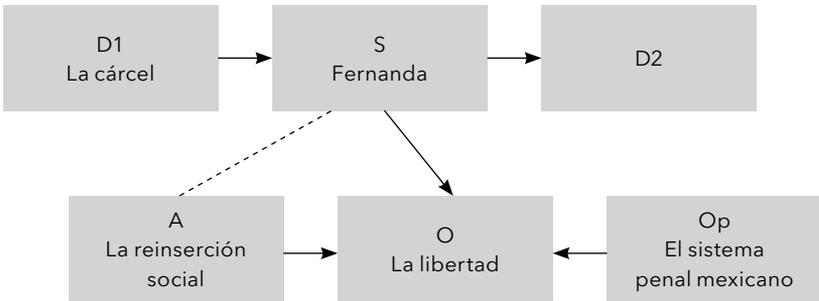
Fernanda narra a Rapunzel cómo se hizo vieja en la cárcel de mujeres. Le habla de las trampas del código penal, las condiciones de la prisión, las actividades y sus romances, hasta terminar en la decadencia.

3º. 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 solo 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, lo que la mantiene encerrada.

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

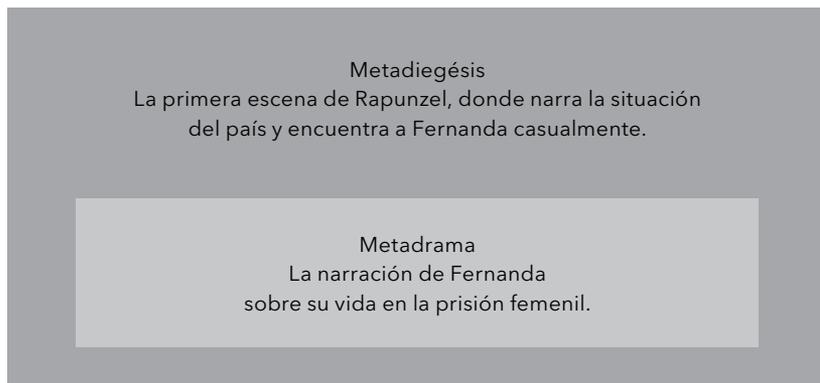
Características de los personajes de Un bastón tras las rejas

Personajes	Fisiológicas	Sociológicas	Psicológicas
Rapunzel	Tiene aproximadamente cincuenta años de edad.	Pertenece a la 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 la 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. Por otra parte, Rapunzel es un personaje secundario; pues, aunque está en escena todo el tiempo, tiene una intervención menor. 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 meta-teatro, 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*

El elemento campos de lo posible, dentro de la Configuración Cultural Canera, puede identificarse en el texto dramático cuando, en su monólogo, Fernanda hace referencia a los “chochos” [antidepressivos], los cuales son administrados por la institución a las internas como suplemento de un tratamiento psiquiátrico serio.

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

Sobre la administración del “chocho”, Sonia me indica en la entrevista que sostuvimos 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 (24 de abril de 2017).

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 que es por demás común dentro de la Configuración Cultural Canera.

Fernanda: [...] No tenía causa,¹⁰ pero logré encontrar un varón a través de cartas. Era cada sábado y cada lunes el gran show: tacones, babydolls y diamantina para nutrir la inexorable necesidad de amor y cariño. Cuando llegué a la cárcel, mis dos hijas de siete y nueve años fueron confiadas a una tía lejana en el estado de Morelos. A mi madre

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

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 libertad y me abandonó. No tuve rencor. ¿Qué iba a hacer con una mujer que tenía cincuenta años de prisión? Un calvario.

El elemento lógico de interacción entre los pares se hace presente en las ocasiones en que el personaje de Fernanda hace alusión a algunas de las formas en las que están clasificadas las internas. En este caso se refiere a las “aplicadas”¹¹ y a las internas de recién ingreso, o “procesadas”.

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 veintiséis 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 a tantas abuelas deambular en el Kilómetro. Se daban cuenta de que nunca iban a salir.

La 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.

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

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.

El elemento de los principios de división compartidos puede identificarse en el texto cuando se hace referencia a las actividades de los trabajadores de la institución y de las internas que laboran dentro del centro penitenciario, como las estafetas.

Fernanda: [...] El requisito para ser estafeta era el de andar con bastón. Todo gobierno fue reubicado en la 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 2007, se involucró en las actividades culturales realizadas en el centro. Destacó en los talleres de collage y teatro, espacios en los que conoció a Maye, dramaturga multipremiada 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 lle-

vado a realizar muchos proyectos juntas, principalmente montajes teatrales, escritos, dirigidos y actuados por ellas.

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”, me comentó la autora en la entrevista que tuvimos el 28 de agosto de 2017. Así, Natacha señala que el principal motor para escribir su texto fue la tristeza y después la indignación.¹²

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 cómo puede ser que esas muchachas van a estar aquí otros treinta años si no cambian la ley (28 de agosto de 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 posterior representación. Pues solo alguien que conoce de cerca y vive las circunstancias del encie-

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

ro 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”, me comentó Natacha (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 ella 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. Agrega:

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 (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”, me comenta ella (28 de agosto de 2017).

Después de diez años de hacer teatro en la cárcel, Natacha tenía bien claras las dificultades que implica 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*.

Así me lo explica:

Por esa razón es que empezamos a hacer obras de solo 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 (sic) 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 (28 de agosto de 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 ella escribió y ensayó su obra. También fue ahí donde germinaron muchos otros proyectos que realizó al lado de Maye.

El dormitorio E, como ya se ha mencionado, es el 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 tal espacio a las autoridades del centro femenino, con el planteamiento de que funcionaría como un lugar de producción artística. Y aunque como hace mención Natacha en nuestra comunicación, el conseguir ese terreno de autonomía, libertad y creación representó un “periplo”, las autoridades finalmente accedieron y esa estancia se convirtió no solo en el lugar donde vivieron juntas por años, también en un taller de teatro, de *collage*, de escritura y de lectura (28 de agosto 2017).

Cabe mencionar que su estatus de “madrinas”¹³ 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.

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. Dice Natacha:

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, solo 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 (28 de agosto de 2017).

13. “Las madrinan están en esa condición por preparación académica, aplicadas, bien portadas y adineradas”, según las define la propia Natacha en nuestra entrevista del 28 de agosto de 2017.

La representación: trama simbólica común

Antes de su “estreno oficial”, Natacha identifica como primera presentación la lectura que realizó durante uno de los ensayos de *Aventurera*, a cargo del grupo Yin-Yang del que también era parte —ahí también yo 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 un 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*, a la que asistieron las autoridades del Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla 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 2008. Tras el estreno del audiovisual, Natacha entró por la puerta del pequeño salón caracterizada como el personaje de Fernanda. Al respecto, me comentó:

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 (28 de agosto de 2017).

En este sentido, la trama simbólica común pudo apreciarse durante la representación de *Un bastón tras las rejas* en la forma en la 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 Ciudad de México, las autoridades espectadoras se mostraron sumamente incómodas, sobre todo después de uno de los fragmentos 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 me comentó 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” (28 de agosto de 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.

A continuación, se analizará el proceso de montaje y la representación de *Aventurera* a cargo del grupo Yin-Yang de Turquesa, en el cual estuve involucrada durante un año. Se identificarán los elementos de la Configuración Cultural Canera para, de este modo, poder contrastar su proceso con el que llevó Natacha al 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 DE 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* de Carlos Olmos en el Centro Femenil de Reinserción Social 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 esta, Lucio convence a Elena para que lo ayude a 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 había realizado anteriormente Carmen Salinas, estrella de la televisión mexicana y diputada del PRI. El hecho de que las internas hayan elegido esta obra 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, radio y revistas. Este tipo de productos disponibles dentro de la prisión, son una prolongación de las prácticas culturales con las que estaban familiarizadas durante su vida en el exterior.

En este sentido, el propósito de incluir el proceso teatral de *Aventureira* 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 *Aventureira* 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 de variedad y “utilidad” de los proyectos culturales y formativos que los centros penitenciarios femeniles de 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 hipersexualizada.¹⁴

También es importante hacer la distinción entre los proyectos teatrales que grupos externos ofrecen en los centros varoniles, como el montaje de obras de William Shakespeare, Bertolt Brecht o Samuel 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 *Aventureira*, con el fin de generar mayor convocatoria y así conseguir la atención de las autoridades de la Subsecretaría y acceder a una gira por varios reclusorios.

14. La hipersexualización de la imagen de la mujer no solo ocurre en los centros femeniles. En 2017 asistí a un evento dirigido a la comunidad trans del Reclusorio Preventivo Varonil Norte, en el que se utilizó la misma fórmula de *Aventureira*. En un ambiente de cabaré, 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.

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 grupos. 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 conformar un grupo de teatro.

En el caso de la experiencia de Carmen Ramos, 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 que inicié, con once se pudo llegar, por lo menos, a una integración de grupo que se fundó en la comprensión inteligente de ser mujer” (2012: 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 Femenil 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.¹⁵

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 lástima 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 nos 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.¹⁶

Así, ante la imposibilidad o claro rechazo¹⁷ de agentes externos a la institución penitenciaria de hacer teatro 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 convocaria

15. "Tras las rejas", entrevista a Itari Marta, 23 de enero de 2014, México, Series Azteca.
16. Ethel Flores Castillo, "Itari Marta habla sobre cárceles, mujeres y teatro", 12 de julio de 2016, México. Recuperado de: <https://bit.ly/33cmVQg>.
17. 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.

y respeto por parte de sus compañeras. Este es el caso de Lucrecia, quien tiene un grupo estable de baile con el que ha realizado los números musicales de *Cabaret* y *Chicago*, los cuales gozaron de gran apoyo por parte de la institución y también de exposición mediática.

En este contexto es que el Profesor de Teatro planteó la propuesta de *Aventurera*, la cual ya había sido montada por él años atrás. Con dificultades para reconformar el grupo de Yin-Yang desde el montaje de la pastorela *Alas de fuego* en 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 al grupo Yin-Yang, así como la posibilidad de que, si estaba bien ejecutada, la institución otorgaría el permiso para una gira por varios reclusorios. De este modo, la ilusión por lograrla 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 el cual entablar alguna relación, era un gran aliciente para ellas. Y las internas lo manifestaban claramente con expresiones como “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 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 esenciales. 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 este, 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 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 que se unieron al grupo por este motivo fueron las procesadas, quienes como señala Makowski, se caracterizan por sus *identidades fluctuantes*, las cuales “constituyen espacios experienciales y de aprendizaje que se incorporan a los acervos biográficos” (2010: 162). En este sentido, era muy interesante atestiguar cómo las internas se desarrollaban “histriónicamente”, al mismo tiempo que se iban “caneando”.¹⁸

18. De “Caneada. (ATL). Dícese de la persona que ya tiene mucha experiencia en la cárcel; que ya se la sabe” (Contreras, Quintana y Tonella, 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	Buganvilia 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 solo hubo una interna que se mantuvo como procesada. Esto explica el hecho de que durante el proceso no realizara ninguna ocupación dentro del centro, debido a que no había sido sentenciada todavía. Solo contaba con el apoyo de su familia para mantenerse dentro del centro, ya que como explica Sara Makowski:

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 (2010: 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 reclusas 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 y las íntimas, así como 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 restringió 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 con 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 situación,¹⁹ 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 ellas 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; por ejemplo, las que las hacían caer en depresión y ausentarse en los ensayos; ya que, como señala Carmen Ramos:

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 (2012: 129).

19. Sobre la función del chisme en las cárceles femeniles, Sara Makowski refiere: "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" (2010, 78-79).

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

La representación: trama simbólica común

Hubo dos momentos en las presentaciones de *Aventurera*. La primera fue cuando se ofreció la primera función; entonces, la institución todavía no intervenía apoyando con vestuario, utilería, escenografía e iluminación. La segunda pasó cuando la institución penitenciaria, con ayuda de otras instituciones y organizaciones, brindó 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, ya que las internas con 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. Esta causaba gran escándalo cada vez que gritaba el nombre de las compañeras que participaban en la representación, lo cual es 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 Literatura, 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 de la población general pudieran asistir a la función. Se ambientó la Sala Grande para dar la idea de un cabaré. También asistió el subsecretario del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México.

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 durante ese periodo dos internos del Reclusorio Preventivo Varonil Oriente se habían fugado, las medidas de seguridad de todos los centros penitenciarios de la ciudad se reforzaron. Por esa razón también solo hubo dos salidas para la puesta en escena de *Aventurera*, la primera fue a la Peni y la segunda a la Comisión 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, Mari, quien interpretaba el papel de Lucio, fue echada del proyecto debido a que robó vestuario. Otra interna la sustituyó en la última función, que tendría lugar en la CDHCM.

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 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” (2007: 43). Es curioso que en la jerga canera varonil la palabra “convivir” signifique dar dinero o droga de forma forzada. Aunque obligatorio, finalmente el convivir canero es un acto inevitable de compartir con el otro, como la convivencia forzada en una prisión.

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; tanto en el centro femenino como en el varonil. En ese sentido, lo que interesa destacar en este apartado es cómo el convivio es atravesado por el contexto carcelario; se trata, específicamente, de 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: artistas, técnicos y espectadores, quienes están interrelacionados y se afectan conjuntamente. Para explicar la forma en que se expresan los vínculos entre los participantes, el autor propone cuatro momentos durante este: *convivio preteatral*, *teatral*, *de los intermedios* y *postteatral*. Si estos se toman como referencia 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 manifiesta que el *convivio preteatral*, 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 preestreno, o en las horas de preparativos previas a cada función” (2007: 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 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 (2011: 174).

La obtención de libertad a la que hace referencia Villalobos (2011), es posible para los internos y las internas desde el *convivio preteatral* 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 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, precedera 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 (2014: 64).

Lo liminal en el *convivio preteatral* 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 esta como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías,

a manera de ‘sociedades abiertas’ donde se establecen relaciones igualitarias espontáneas 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, solo 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 *communitas* 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 en lo referente a los “espacios libres de uso grupal” (2010: 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 preteatral* 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; incluso, desde ese momento ya

se estaban preparando para el día del estreno. Sobre el *convivio teatral*, Dubatti 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 les 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 (2007: 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 escena. En la función de la penitenciaría los internos manifestaban su emoción ante la presencia extracotidiana 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, los comportamientos conviviales “modalizan y constituyen la poética del espectáculo [...] a su vez, la poética genera en su planteamiento afectación convivial” (2007: 84). Otro ejemplo de modificación de la poésis 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; esto durante la presentación en la Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México. 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 cen-

tro 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. Dicha situación solo 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, al igual que 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” (Diéguez, 2014: 49). De este modo, en el caso de *Viaje de regreso a la cárcel*, lo liminal se instaura

en dos momentos: en las *communitas* generadas durante el convivio preteatral producido en los ensayos, y en la situación fronteriza de su condición como internos/actores/*performers* durante el *convivio teatral*.

Dubatti 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” que son solo para los actores (2007: 68). Aunque en ninguno de los espectáculos estudiados en esta investigación existió un intermedio, sí hubo muchas salidas de escena. Por ello, el detrás de bambalinas en *Viaje de regreso a la cárcel* y *Aventurera* fue 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 postteatral*, que “corresponde al movimiento de desconcentración espacial del convivio; 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). En los casos estudiados en este trabajo, este tipo de convivio en 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. Desubjetivarse 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 no volverán a delinquir, 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).

CONCLUSIONES

Por medio de los textos escritos por exinternos 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, “emergen sus potencialidades desconocidas para algunas actividades”, como las artísticas, manuales o intelectuales (2010: 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 Ciudad de México. “Quería dejarles a mis compañeras algo para pensar, para que no las olvidaran”, comentó Natacha. Por su parte, el Gato expresó: “Escribí esta obra a partir de las historias que escuchaba en los grupos de AA”.

Así, la cárcel, no solo 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, escribir “historias de opresión y rebeldía” (2010: 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 advierte que la literatura “es un territorio de liberación y resistencia” (2010: 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”. Incluso, esta fue una de las principales razones para que se negara la gira por varias cárceles en las tres ocasiones en las que el texto fue llevado a escena en los Reclusorios Norte, Sur y Oriente.

Un bastón tras las rejas incomodó 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 femenil.

El haber seguido el proceso teatral de *Aventurera* me permitió identificar, en primer lugar, cuáles son los intereses de la institución penitenciaria con respecto a los proyectos que deciden apoyar. En algún momento, el jurídico de actividades formativas expresó: “Ahora el teatro debe ser un espectáculo”, y “Las quiero ver encuadradas”, al referirse a lo que esperaba de la puesta en escena de *Aventurera*. Por su parte, 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, además de que 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 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” (2005: 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 solo 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. Dicha creencia las persigue todavía al concluir sus sentencias, reforzada además con los estigmas de la criminal y exconvicta.

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 ellas sacaran el mayor provecho del proceso teatral, cada quien con fines distintos. Las presas, 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 buscó argumentar en este libro, el teatro que se desarrolla al interior de los centros penitenciarios de 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 solo hecho de que 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 hay en la cárcel, que desean “aplicarse” e “ir por la derecha”. Como Parrini 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 (2007: 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 presos y presas 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.

Esta situación se agrava cuando el estigma de los antecedentes penales limita las posibilidades de los ahora exinternos y exinternas 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”. En nuestra entrevista, Sonia me comentó:

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 (24 de abril 2017).¹

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 exinternos y exinternas den seguimiento a las actividades deportivas o culturales que desarrollaron durante su reclusión. Teniendo presente que, para los internas e internos, el interinato representó un periodo de experimentación y desarrollo de potencialidades inexploradas en su vida en libertad, así como una ruptura con los roles que afirmaban su identidad en el exterior, como lo apunta Makowski (2010).

Por lo tanto, el salir de prisión no solo implica una vulnerabilidad en el sentido de que la estigmatización de ser “el exconvicto o la exconvicta” 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. 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 que fueron abordados en el capítulo anterior.

Así, el teatro canero existe solo dentro de los límites de la *cana*, lejos de los fines constitucionalmente establecidos para la pena privativa de la libertad y la reinserción social. Atraviesa 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”,

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

o intente transformar sus vidas a través del arte. Tampoco hay una compañía de por medio que venda una entrada para realizar un “tour a la prisión” y exhiba a los internos como en un safari. 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.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackroyd, J. (2007). *Applied Theatre: An Exclusionary Discourse? Applied Theatre*. 8. 1470-112X. Néctar. Inglaterra: Universidad de Northampton.
- Anaya, J. L. (1982). *Escuela de humo. Lecumberri "El Palacio Negro", el argot y las experiencias de esa vida carcelaria*. México: Diana.
- Antony, C. (2007). Mujeres invisibles. Las cárceles femeninas en América Latina. *Nueva Sociedad*, núm. 208, pp.73-85. Gijón: Abaco.
- Anzures, D. (2016). La génesis del teatro penitenciario en México. *Paso de Gato. Revista mexicana de teatro*, año 16, núm. 67, pp. 20-21. México: Conarte.
- Arce, T. (2008). Subcultura, contracultura, tribus urbanas y cultura juveniles: ¿homogenización o diferenciación? *Revista Argentina de Sociología*, año 6, núm. 11, pp. 257-271. Buenos Aires: Consejo Nacional de Profesionales en Sociología.
- Arnold, D. (1994). "The Colonial Prison: Power, Knowledge and Penology in Ninteenth-Century India". En D. Arnold y D. Hardiman (eds.), *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.
- Azaola, E. (2004). Las mujeres en el sistema de justicia penal y la antropología a la que adhiero. *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 22, pp. 11-26. Buenos Aires: 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 / Antrophos.
- Balfour, M. (2004). *Theatre in Prison: Theory and Practice*. Bristol: 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.
- 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*. Berlín: Lit.
- Constitución Política de la Estados Unidos Mexicanos. (2017). *Constitución Política*. México: Editorial Alfaro.
- 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. *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. *Teatro penitenciario*. De Ruth Villanueva. México: Porrúa.
- Crespo, F. (2009). Cárceles: subcultura y violencia entre internos. *Revista CENIPEC*, núm. 28, pp. 123-150. Mérida: 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: Universidad de Buenos Aires.
- Enríquez, H. (2007). *El pluralismo jurídico intracarcelario*. México: Porrúa.
- Foucault, M. (2009 [1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- _____ (1999 [1984]). Espacios otros. *Versión*, núm. 9, pp. 15-26. México: UAM- Xochimilco.
- Franco, J. L. (2014). *El Canerousse. El diccionario de la cárcel*. 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.
- García Barrientos, José L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de Método*.
- Giglia, A. (2012). *El habitar la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*. Barcelona: Antrophos.
- 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.
- González Rodríguez, S. (2014). Prólogo. *El Canerousse. El diccionario de la cárcel. De J. L. Franco*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Greimas, A. (1971). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- 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. *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis*. Buenos Aires: 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. *Historia Mexicana*, vol. 62, pp. 117-151. México: El Colegio de México.
- Hernández, A. (2013). Del Estado multiculturalista al Estado penal. Mujeres indígenas presas y criminalización de la pobreza. M. Sierra, A. Hernández y R. Sieder (coords). *Justicias indígenas y Estado. Violencias contemporáneas*. México: FLACSO.

- Makowski, S. (2010). *Las flores del mal. Identidad y resistencia en cárceles de mujeres*. México: México: UAM-Xochimilco.
- Manchado, M. (2008). Discursividad en torno a la pena y subjetividad carcelaria. *La Trama de la Comunicación*, vol. 13, pp. 257-276. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Margulis, M. (2009). *Sociología de la cultura. Conceptos y problemas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- McAvinchey, C. (2011). *Theatre and Prison*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Mead, M. (2002). *Cultura y compromiso. Estudios sobre la ruptura generacional*. España: Gedisa.
- Möbius, J. (2016). *Teatro penitenciario con jóvenes: retos y desafíos en la práctica y su análisis*. Paso de Gato. Año 16, No. 67. Octubre-Diciembre. México: Paso de Gato.
- Motos, T. (2013). Otros escenarios para el teatro: el teatro aplicado. *Teatro Expresión Comunicación*, núm. 73, pp. 6-159. Ciudad Real: Ñaque.
- Montes, A. (2014). Introducción. *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-Iztapalapa.
- 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: El Colegio de México.
- Olmos, C. (1997). *Aventurera*. México: Salón Los Ángeles.
- Parrini, R. (2007). *Panópticos y laberintos. Subjetivación, deseo y corporalidad en una cárcel de hombres*. México: El Colegio de México.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Piccato, P. (2007). "Such a Strong Need": *Sexuality and Violence in Belem Prison*. W. E. French y K. E. Bliss (eds.), *Gender, Sexuality, and Power in Latin America Since Independence*, pp. 87-109. Maryland: 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 / FONCA.
- 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. G. Yépez (coord.). *Teatro y performatividad en tiempos de desmesura*, pp. 117-131. México: Libros de Godot / Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.
- Román Calvo, N. (2003). *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. México: Pax.
- 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*. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, núm. 117, (p. 1-27). México: UIA.
- Scherer, J. (1998). *Cárceles*. México: Extra Alfaguara.
- Scott, J. (2000 [1990]). *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*. México: Era.
- Shailor, J. (2013). *Performing new lives: Prison theatre*. Londres y Filadelfia: Jessica Kingsley Publishers.
- 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 / UNAM.
- Taylor, P. (2002). *Afterthought: Evaluating Applied Theatre*. *Applied Theatre Researcher/IDEA Journal*, núm. 3, artículo núm. 6. Sofía: Pensoft Publishers.
- Researcher/IDEA Journal*, núm. 7, Sofía: Pensoft Publishers.
- Villalobos, Á. (2011). *Cuerpo y arte contemporáneo en Colombia. Problemas políticos y sociales en teatro y performance*. Horacio de Mapa Teatro. Bogotá: Trilce Editores.
- Villanueva, R. (2015 [2008]). Prólogo. *Teatro penitenciario*. México: Porrúa.

Villegas, K. (2015). Las teorías criminológicas y la llegada del sistema Bertillon a la ciudad de México, ¿un caso de éxito? *Letras históricas*. núm. 13. pp. 87-110. México / Universidad de Guadalajara.

FUENTES ELECTRÓNICAS

CIDH. (2015). *Situación de los derechos humanos en México*. Recuperado de: <https://bit.ly/33c2zX1>

CIDH. (2016). *Clasificación Penitenciaria. Pronunciamiento*. Recuperado de: <https://bit.ly/3nUw1ci>

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*. Recuperado de: <https://bit.ly/39bTZeL>

CNDH. (2016). *Clasificación Penitenciaria. Pronunciamiento*. Recuperado de: <https://bit.ly/3nUw1ci>

Flores, E. (2016, julio 12). Itari Marta habla sobre cárceles, mujeres y teatro. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=TJ0MYE3dkOU>

Subsecretaría del Sistema Penitenciario (2020). Recuperado de: www.reclusorios.cdmx.gob.mx

TEXTOS DRAMÁTICOS

VIAJE DE REGRESO A LA CÁRCEL, DE EL GATO.

UN BASTÓN TRAS LAS REJAS, DE NATACHA LOPVET MRIKHI.

Nota. Durante la transcripción de ambos textos, se respetó al máximo el formato de escritura utilizado por los autores en el manuscrito original. Solo se agregaron algunos signos de puntuación.

VIAJE DE REGRESO A LA CÁRCEL

de 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 que 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: ¡Chingao, 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 chacoteando, 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 en lo 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, o sea 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 ves, 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: Cállense, 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 tu 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: ¡O 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, solo 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, miijo?

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 que 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: ¡Quiúbole, 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 me 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 cuatro años nunca tuve una visita tuya o de mis hermanos. ¡Pinche vida, vale madres!

(Se sienta, mientras llora. Llega la familia a casa)

Carlos: 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 dónde llevarlo.

Mamá: Pues a ver qué hace con esa vida que ha llevado, aquí no cabe. Si 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 dónde vivir. Yo te voy a ayudar económicamente y... ¡Oye espérate!

(Pedro toma una chamarra y se va 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: ¡Agüigüi, 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 a 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... **(Salen 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. Solo 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 sabe.

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

de 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 50 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 45 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 dos 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, *babydolls* y diamantina para nutrir la inexorable necesidad de amor y de cariño. Cuando llegué a la cárcel, mis dos hijas, de siete y nueve 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 50 años de prisión? Un calvario.

Desde un principio luchar para no perder la dignidad ni venderse al Diablo era una prioridad. Pero después de 12, 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 a 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 20 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 futbol y las clases de salsa. Había cinco clases de danzón ya que la obesidad reemplazó a la frescura. Había solamente 20 por ciento 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 de la 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.

Teatro canero aborda los entramados del quehacer escénico al interior de dos centros penitenciarios de la Ciudad de México, propone una forma de entender “lo canero” (lo relacionado con el mundo penitenciario) a partir de las características de la Configuración Cultural Penitencia que se desarrolla en los reclusorios femeniles y varoniles de la capital de México.

Para su realización se acompañaron los procesos teatrales de dos obras escritas por ahora ex internos, que sirvieron a la autora para reflexionar sobre las temáticas que tratan y la forma en que son llevadas a escena. Así, este trabajo ofrece elementos importantes para entender el teatro que se hace en los centros de reclusión del país, lejos de los ideales reformadores de la prisión, la reinserción social.



PUBLICACIONES



9 786072 821743