UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES

A R T Í C U L O E S P E C I A L I Z A D O P A R A P Ú B L I C A R E N R E V I S T A I N D I Z A D A

El humanismo penitenciario como posibilidad para el modelo de redignificación del interno: el caso del taller de teatro en el programa Terapia Ocupacional del Centro Federal de Readaptación Social Número 1 ¨El Altiplano”

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Teatrales

Presenta:
Alejandra Abigail Tavira Morales

Asesora:
Dra. En CC y CA Blanca Lilia Hernández Reyes

Toluca, Estado de México
Octubre 2026

ÍNDICE

El humanismo penitenciario como posibilidad para el modelo de redignificación del interno: el caso del taller de teatro en el programa *Terapia ocupacional* del Centro Federal de Readaptación Social Número 1 "El Altiplano"

RESÚMEN 3

PRIMERA LLAMADA: CONTEXTO DEL TEATRO PENITENCIARIO 4

SEGUNDA LLAMADA: EL HUMANISMO PENITENCIARIO DE JUAN PABLO DE TAVIRA 10

TERCERA LLAMADA: ENFOQUES HUMANISTAS Y FILOSÓFICOS DEL TEATRO PENITENCIARIO (EL DERECHO A LA TERNURA) 17

LUZ: CONSIDERASIONES FINALES 18

BIBLIOGRAFÍA 24

ANEXOS 26

Análisis del taller de teatro en el programa *Terapia ocupacional* del Centro Federal de Readaptación Social Número 1 "El Altiplano": una posibilidad para la redignificación del interno desde el humanismo penitenciario

Analysis of the theater workshop in the Occupational Therapy program of the Federal Center for Social Readaptation Number 1 "El Altiplano": a possibility for the redignification of the inmate from the humanist penitentiary

Resumen: La estructura penitenciaria en México se ha convertido en uno de los grandes conflictos que involucran violencia e inestabilidad social. Las limitantes del sistema penal y de los centros penitenciarios, como responsables de los objetivos de reinserción social, demandan la creación de propuestas de solución que respondan a estas necesidades. El teatro podría convertirse en una herramienta fundamental para la rehabilitación y redignificación de la población penitenciaria a partir de un ejercicio de retrospectiva reflexiva, orientada a explorar la conciencia de la condición personal y a reconocer el tránsito de causalidades que conducen a ella. La necesidad de discutir, modificar y construir a partir de nuevos enfoques para la reinserción social abre paso a la reflexión sobre el ser humano y sus circunstancias. Por lo anterior, el teatro penitenciario muestra un horizonte para transformar al sujeto mediante la introspección, se convierte en un medio para la deconstrucción de estructuras arraigadas, una alternativa posible junto con los programas de cohesión social inspirados en el arte teatral, con el fin de disminuir la reincidencia criminal y responder a las necesidades de transformación y redignificación de los internos.

Palabras clave: Teatro penitenciario, arte escénico, prisión, reinserción social, redignificación, humanismo penitenciario.

Abstract: The prison structure in Mexico has become one of the most huge conflicts involving violence and social instability. The limitations of the penal system and penitentiary centers as responsible for the objectives of social reintegration, demand proposals to solve these needs.

The theater could become a fundamental implement for the rehabilitation and redignification of the prision population from a reflective retrospective exercise, oriented to explore the awareness of the personal condition and to recognize the transit of causalities that lead to it. The need to discuss,

modify and build from new approaches for social reintegration, open the way to reflection on the human being and his circumstances.

Therefore, the prison theater opens a horizon to transform the subject through introspection, it becomes a means for the deconstruction of rooted structures, a possible alternative together with social cohesion programs inspired by theatrical art, in order to reduce criminal recidivism and respond to the needs of transformation and redignification of inmates.

Keywords: Penitentiary theater, performing arts, prison, criminal recidivism, social reintegration, redignification, Humanist Penitentiary.

Primera llamada: contexto del teatro penitenciario

El teatro es un arma. Un arma muy eficiente. Por eso es que hay que pelear por él.
Augusto Boal

El espectador inmerso en un estado de asombro y reflexión, aún no lo sabe, pero está en movimiento, uno que lo conduce a un cambio de actitud y comportamiento.

La crítica que cuestiona las dinámicas sociales de vida e ideología va más allá de una técnica u objetivo estético; la concepción del fenómeno teatral surge esencialmente de la interpretación del creador, nace de una visión y reflexión específicas sobre su contexto. La resistencia, manifestación y protesta a favor de una causa, se transforma en una medida social: en este caso, en teatro penitenciario.

Uno de los pilares del teatro moderno, antecedente fundamental de esta investigación, es la poética *Escritos sobre teatro* (2004), de Bertolt Brecht, quien sostiene que el teatro representa un agente de cambio en el mundo, puesto que los sistemas y sentidos cotidianos de interpretación de la realidad se transforman en el camino de la conciencia y el despertar de los pensamientos del ser humano. El teatro épico, en oposición al teatro dramático tradicional, y el efecto de alienación contra el efecto de distanciamiento son parte fundamental del postulado brechtiano manifiesto en los *Escritos sobre teatro* (2004); el texto apuesta por la conciencia del espectador y no por la identificación catártica que atrapa y permite el escape de la realidad. En este sentido, aparecen los modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos, respecto al sentido de la teatralidad

contemporánea; según Armando Partida (2004), en *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, es indispensable la comprensión de estos modelos para el análisis de nuevos enfoques, propuestas y sentidos escénicos.

El teatro tradicional burgués no existe más en nuestro tiempo: según el filólogo y guionista Luis Felipe Blasco Vilches, perdura en aquel producto de fácil aceptación dirigido a un público de mediana estabilidad económica, social y quizá mentalidad semejante, que tan solo espera del teatro la desconexión de sí y que no cuestiona la cotidianidad, pues lo conocido se considera *normal* y es un paradigma difícil de cambiar, mientras encuentra su contraparte en el teatro de activismo social, que reafirma el compromiso de lucha con la creación escénica y el discurso (Blasco, 2018).

Brecht representa esta batalla que comienza al observar y analizar críticamente la vida social en su conjunto al ver e interpretar asuntos conocidos como nuevos, visión que obliga a la transformación, al movimiento a partir de decisiones, reflexiones y pensamientos. El teatro funciona así, como un canal para llegar al espectador, como una visión intensa de la realidad, igual que los textos de *Teatro político* de Erwin Piscator (1976), de ahí que el contenido sociopolítico del drama se anteponga a la empatía emocional del espectador: el teatro, como acto consciente y consecuente, busca sembrar convicciones políticas en el espectador y, de algún modo, agudizar esta conciencia crítica.

El filósofo y sociólogo francés Michel Foucault (1975) pone de manifiesto la condición política de todo acto llevado a cabo dentro de las dinámicas sociales de forma que, para Brecht, la verdad emocional de los personajes no es determinante como sí lo son las relaciones sociales. Se trata de generar incomodidad ante las relaciones de poder y sus consecuencias, de dejar espacios libres para la emoción al público, a fin de asumir una postura ante las situaciones ajenas a él, no para identificarse, sino para entender la brutalidad de la que es testigo:

> [El público] apenas se comunica entre sí; sus relaciones son las de un montón de adormilados… es cierto que sus ojos están abiertos, pero se quedan mirando fijamente en vez de observar, oyen en vez de escuchar. Miran al escenario como si estuvieran en trance… Observar y escuchar son actividades que pueden ser satisfactorias, pero la audiencia parece autoexcluirse de cualquier actividad […] Se han convertido en una masa acobardada, crédula e hipnotizada. (Brecht en Ribagorda, 2016: 7).

Así que el teatro penitenciario, más allá de una técnica o formalidad estética determinada, aparece como respuesta a una necesidad real y específica de nuestro tiempo: como una medida social. De acuerdo con la presentación de resultados del Censo Nacional de Gobierno, Seguridad Pública y

Sistema Penitenciario Estatales 2020 del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, existen en el país doscientos cuarenta y un centros penitenciarios y de tratamiento o internamiento. En México, al cierre de 2019, 102,700 personas se encontraban privadas de la libertad en centros penitenciarios y 1,452 en centros de tratamiento o internamiento para adolescentes; el número de reincidentes reportado en los centros penitenciarios fue de 21,453 casos. El robo es el delito que aparece como principal causa de ingreso a los centros penitenciarios con un 34.6 %. Según el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social, el 41.9 % de la población general en México se encuentra en situación de pobreza y el 5.7 % es analfabeta (Coneval, 2020). La situación va todavía más allá de una condena impuesta por un tribunal, una estadística que en el silencio siempre han protagonizado personas sin oportunidades, alimentada por la pobreza, la falta de educación, la carencia, la ingenuidad y la ignorancia.

Los datos anteriores demuestran la inestabilidad de una estructura penal a la que, por muchos años, ha bastado abarrotar las cárceles de presuntos culpables y futuros reincidentes; así, la supuesta funcionalidad de tal estructura invita a cuestionar la verdadera eficacia, y, sobre todo, a hacer una profunda revisión de las dinámicas de readaptación social pretendidas por el sistema penitenciario mexicano, para que, a partir de ello, se pueda actuar desde una postura distinta. Desafortunadamente, el aparato social indiferente consume la conciencia: carente de empatía se disuelve el sentido de responsabilidad con el otro. Cabe precisar que la libertad, en términos del artículo 18 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, no solo se limita a la facultad de hacer u omitir aquello que está prohibido, sino que verdaderamente debe ofrecer la posibilidad de pertenecer, de ocupar nuevamente un lugar: el derecho a la libertad no debería cargar con el estigma de una condena.

En este sentido, la práctica del arte escénico aparece como un poderoso aliado de grupos socialmente desfavorecidos. Uno de los principales argumentos de Augusto Boal, en su poética *Teatro del oprimido* (1980), tiene como propósito reconocer los referentes políticos, económicos y sociales inmediatos de los grupos marginados, lo cual podría ser el inicio de un enfoque donde se reconozca que el teatro penitenciario tiene la potencia de convertirlos en acciones estéticas para la creación escénica, como sucedió con el taller de teatro del programa *Terapia ocupacional*, actividad realizada durante la gestión y administración de Juan Pablo de Tavira en el Centro Federal de Readaptación Social (Cefereso) Número 1 “El Altiplano”, de ahí que este programa, aunque ya

extinto, tuviera la posibilidad de generar una conciencia de transformación en bien de la situación individual y colectiva de la población penitenciaria.

Para Boal (1980), el teatro representa un espacio para la reflexión y el intercambio; actores y espectadores conviven dentro del universo convencional de la ficción: en este tiempo y espacio es posible generar un ambiente de libertad y reconciliación social, un acto que reivindica la identidad de los participantes; en el contexto penitenciario, esto equivale a la recuperación de identidad en el preso, convertido en sujeto-actor, quien accede a experiencias de percepción-comunicación fuera de lo cotidiano: por medio de la sensibilización y el fenómeno de la teatralidad, tendrá una perspectiva amplia de aquello que normalmente podría permitírsele bajo el condicionante criminal.

Dentro de las dinámicas penitenciarias, entender y vivir el teatro posiblemente darían lugar a la creación de un sistema de técnicas y metodologías útiles para la identificación de conflictos y deficiencias personales y sociales del interno, lo cual seguramente resultaría un primer paso hacia la transformación; no obstante, el problema de la reinserción social está totalmente ligado a un asunto disciplinario. Michel Foucault explica, en *Vigilar y castigar* (1975), cómo los micropoderes que circulan dentro del orden social permiten el funcionamiento de los mecanismos de dominación del sistema: hospitales, escuelas, manicomios y cárceles son artilugios de este tipo. Entonces ¿el teatro podría representar uno más de estos dispositivos? Sí: toda relación contiene en sí misma asimetrías de poder, sin embargo, el sentido transformador del arte está más allá de una actividad lúdica.

La reactivación y reprogramación de conductas y actitudes del sujeto-actor, es decir, el preso inmerso en el proceso de introspección a través del fenómeno teatral, no son únicamente un escape del castigo, aislamiento y encierro, sino que se trata de la renuncia a la reincidencia criminal: el sujeto deberá abandonar no solo las formas conductuales anteriores que lo llevaron a la condición criminal, también implican el abandono de la conciencia de sí mismo. Es en este punto donde el fenómeno teatral quizá parezca una utopía que permite, en palabras del propio Foucault, “extraer de la contingencia que nos hizo pensar ser lo que somos, la posibilidad de ya no ser, hacer o pensar lo que somos, hacemos o pensamos” (1975: 19).

El teatro penitenciario representa un camino a la deconstrucción por un sujeto dispuesto al abandono de su esencia, a la desarticulación de estructuras arraigadas más allá de lo correcto e

incorrecto, más bien hacia un ideal de funcionalidad dentro de un sistema determinado. A partir del fenómeno escénico, será posible convertir las diferencias que separan a la comunidad penitenciaria del resto de la sociedad en divergencias tolerables y, a partir de ello, construir una identidad verdadera entre estos grupos marginados, redignificar su estado a partir de un sentido humanista, con el arte como una vía de encuentro.

Las necesidades de los oprimidos son motivación del compromiso con la justicia social que manifiesta el postulado de Augusto Boal en el *Teatro del oprimido*. Ahora bien, como herramienta alternativa, el teatro penitenciario construye la escena como verdadero territorio de debate. La confrontación de ideas permite una deliberación interna que se traduce en un diálogo con el espectador; la discusión se presenta en la creación escénica y empuja la necesidad de movimiento, de ahí que el espectador se transforme en espectador-intérprete, capaz de pasar a la acción y salir del papel de observador, en tanto "puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan dudas: ¡es un ensayo de la revolución!" (Boal, 1980: 56).

El teatro como experiencia de contacto concede transitar las propias emociones a partir de lo que ocurre en escena; no solamente es un espacio y tiempo de representación, sino que implica la libertad expresiva de quienes lo viven, reviven y representan. De acuerdo con los conceptos de *Teatro posdramático* (2013) de Hans-Thies Lehmann, aunque se aleja de las prácticas tradicionales, este teatro se establece desde su reflexión (como manifestación teatral contemporánea), funciona a partir de la acción performativa y no de la estructura esencial de creación escénica basada tradicionalmente en texto dramático, espacio, tiempo y género.

Si bien en el teatro posdramático existen un espacio y un tiempo de representación, la acción se transforma sustancialmente al no concebir necesariamente al personaje como una unidad de sentido, ni como una construcción completamente ficticia. Este nuevo enfoque de la escena admite elementos y lenguajes de distinta naturaleza que interactúan y generan el universo performativo: artes visuales, literarias, musicales y escénicas. El encuentro vivo se ha hecho posible cuando se comparten espacio y tiempo en presente continuo, uno de los elementos fundamentales del teatro posdramático; la manifestación teatral contemporánea apuesta no solo por la representación, sino por el conocimiento y la acción, pues "lo que Brecht no quiere es que los espectadores sigan

dejando al cerebro junto con el sombrero antes de entrar al teatro, como lo hacen los espectadores burgueses" (Boal, 1980: 11).

El estudio sobre teatro penitenciario es un terreno con escasos documentos de reflexión. Existe una corriente denominada *humanismo del penitenciarismo,* cuyas investigaciones han sido motivo de nuevos enfoques sobre una posibilidad de análisis del sistema penitenciario: con la Ley que Establece las Normas Mínimas sobre Readaptación Social de Sentenciados (1971) y el Primer Congreso Nacional Penitenciario, surgieron los cimientos del fenómeno del teatro tras las rejas que fructificó en los penales del Estado de México.

La problemática del penitenciarismo en México es uno de los grandes desaciertos en la dinámica social de nuestro tiempo. El *Diagnóstico Nacional de Supervisión Penitenciaria* (DNSP),[1] atribución conferida a la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, pone de manifiesto la corrupción y el deterioro de los principios de las instituciones a cargo de la organización penal (CNDH, 2021), en perjuicio del nacimiento de una verdadera concepción humanista de los parámetros para el tratamiento de las personas privadas de libertad.

El penitenciarista Juan Pablo de Tavira expuso el contexto y evolución del sistema carcelario en México en *¿Por qué Almoloya?* (1995), en la cual lleva a cabo un análisis cronológico de su paso por las penitenciarías de nuestro país. Destaca cómo la sobrepoblación, el autogobierno, la tensión y el potencial delictivo en los centros penitenciarios son condiciones ideales para el caos.

En esta investigación el autor presenta los grandes esfuerzos por corregir las carencias del sistema penitenciario mexicano: la Reforma humanista de 1967, que representó uno de los actos legislativos más importantes de las últimas décadas y se considera como una profunda revolución constitucional —destacan los argumentos de la doctrina humanista a favor del disfrute de los derechos humanos—, y el surgimiento de la Ley de Normas Mínimas para la Readaptación de Sentenciados (1971) —estableció los parámetros de funcionalidad del sistema penal en temas de readaptación de sentenciados, el final de Lecumberri, los nuevos reclusorios construidos en la República Mexicana y algunos programas de tratamiento y libertad anticipada—; también expone

[1] El DNSP examina la situación que impera en el sistema penitenciario nacional por medio de evaluaciones de cada uno de los centros supervisados, en donde se verifican las condiciones de estancia e internamiento de las personas procesadas y sentenciadas, ponderando, ante todo, el respeto y la observancia a los derechos humanos.

el otro lado de la historia: los intereses políticos, la corrupción, las fugas, las riñas y los motines, la pobre interpretación, el entendimiento y la aplicación del humanismo penitenciario convertida en crisis.

No basta la construcción de excelentes edificios penitenciarios: es necesaria la humanización del espacio carcelario, la edificación de un ambiente que garantice condiciones de igualdad, seguridad y dignidad para los presos. Las posibilidades y vitalidad social del humanismo penitenciario representa una luz para la oscuridad carcelaria.

Jorge Correa, reconocido por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) como padre del teatro penitenciario en México, es una figura clave para todo estudio relacionado con el teatro en las prisiones. Con una vida dedicada al teatro penitenciario, Correa ha trabajado dentro de la población penitenciaria y el sentido de libertad en prisión; en su camino por esta forma de la escena, el actor, maestro y criminólogo ha desarrollado una metodología capaz de integrar al interno con el fenómeno teatral: el Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva, un sistema de reaprendizaje y autoconocimiento de las propias circunstancias y decisiones del interno. El libro *Buzo de aguas negras* es otra de las aportaciones de Jorge Correa al teatro penitenciario, a través de testimonios y reflexiones de su laboratorio de vida: una compilación de su labor como guía, maestro y compañero en prisión.

La vida en el encierro, tras las rejas y los muros en prisión, no significa la pérdida de la esencia del ser humano: confiamos en el sistema penitenciario porque confiamos en la esencia humana. Mientras la población penitenciaria refleja la crueldad de una sociedad que ha fallado, el espacio teatral es el lugar en donde se rehacen los cuerpos, más allá de los prejuicios morales, del castigo que representa la prisión: hace falta una mirada que le recuerde interno que no está solo.

> …más que teatro es un laboratorio de vida, yo no voy ahí a formar actores, yo voy a recuperar hombres, a recordarles su humanidad; bajar al infierno es ir al encuentro con la vida, ahí el escenario no es un escenario, es un microscopio donde el hombre se abre y encuentra su libertad, se encuentra a sí mismo, abierto en canal, cara a cara con sus verdades… este teatro no es de parecer ser, es teatro de ser… (Correa, 2015).

El actor, productor y director de teatro Arturo Morell es otro referente del teatro penitenciario; creador y presidente de la Fundación Voz de Libertad A. C. —que proyecta estrategias como prevención del delito, equidad de género, reinserción social y violencia doméstica—, desde 1999 se ha dedicado a la difusión y reflexión en torno a la cultura penitenciaria como forma de

reinserción social de las personas privadas de libertad; en 2005 realizó en Querétaro el tercer montaje del proyecto de intervención cultural *Don Quijote. Un grito de libertad* —documental sobre la influencia de la obra de Miguel de Cervantes en internos de cárceles mexicanas— y el montaje de una adaptación libre del musical *El hombre de la Mancha* —con un grupo de trescientos internos, internas y menores infractores, bajo su dirección escénica—. *"*El teatro es un pretexto que cambia vidas" (Morell , 2019), afirma el director, en tanto implica la defensa de la libertad creativa, las posibilidades de creer, sentir y soñar pese a la adversidad del presidio.

El investigador y creador escénico Gabriel Yépez, otra figura dedicada al fenómeno penitenciario, ha desarrollado un proceso de investigación académica y creativa en torno a las prisiones de alta seguridad y los sistemas de seguridad a través del video, expuesto en su obra *La mirada de un prisionero. Una reflexión sobre la videovigilancia y la vigilancia electrónica en el espacio teatral* (2012); reflexiona a partir de la realidad simulada, a través de la imagen alterada que genera espectadores dóciles incapaces de acceder a una postura crítica, de modo que la propia conciencia acepta la naturaleza impuesta de las imágenes ante los ojos, lo que el autor refiere como el horror estetizado, en tanto *"*los medios masivos son el instrumento que el poder utiliza para difundir sus mensajes*"* (Yépez, 2012: 60).

La videovigilancia es uno de los temas abordados por el autor; el lenguaje auditivo (audio) puede elaborar discursos objetivos y el visual (video) está abierto a la interpretación: con estos preceptos el poder justifica los medios de vigilancia utilizados dentro y fuera del sistema carcelario; afirma que se asimilarán y aceptarán técnicas agresivas de vigilancia dentro de los centros penitenciarios al familiarizarse con la vigilancia en el cotidiano del exterior, como parte de la libertad del día a día.

El debate ante la necesidad de proteger la dignidad humana a partir de la regulación de la vigilancia y la prevención del control abusivo comienza en el momento en que la implementación de estos dispositivos rebasa completamente su reglamentación; no es distinto en prisión, con prácticas alejadas de un estado de derecho: en los dispositivos de vigilancia comienza la pérdida de la dignidad humana.

Es entonces posible, a partir de la diversidad de estos enfoques, plantear el objeto de estudio: el taller de teatro del programa *Terapia ocupacional* y las posibilidades de redignificación de los internos del Cefereso Número 1 "El Altiplano" a partir del humanismo penitenciario.

Segunda llamada: el humanismo penitenciario de Juan Pablo de Tavira

A un paso del infierno, en la prisión, la realidad suele superar a la ficción.
Juan Pablo de Tavira

Terapia ocupacional fue una de las iniciativas que apareció en 1991 con la administración de Juan Pablo de Tavira; jurista, criminólogo y penitenciarista creador de los modelos de alta seguridad en penales con sistemas de vigilancia de circuito cerrado en México, como primer director del Cefereso Número 1 "El Altiplano". Con Pedro Zubizarreta al frente de la coordinación del programa, a la par de figuras especialistas como Alejandro Paz Gómez Tagle —área de literatura—, Carlos Espinoza Mociño, Alejandro Velarde Guerrero y Luis Antonio López Hernández —taller de música—, Ángel Vallarta Espinoza y José Luis Venegas Martínez —taller de pintura—, José Trinidad Pichardo —taller de pirograbado— y, finalmente, René Genaro Martínez y Rolando Luis López Gutiérrez[2] —taller de teatro— (López, 2022), *Terapia ocupacional* se convirtió en el programa modelo de reinserción y redignificación penitenciaria más importante de su tiempo, en el primer penal de máxima seguridad en México.

La creación y la destrucción son grandes características inherentes al ser humano. Juan Pablo de Tavira refiere, en *¿Por qué Almoloya?* (1995), la logística estructural y operativa de las cárceles federales y estatales de nuestro país y, al mismo tiempo, pone de manifiesto las estructuras de la operación criminal en México. De Tavira realizó una estancia en Francia como parte de un estudio de los modelos penitenciarios de este país y, a petición de la Secretaría de Gobernación mexicana, comenzó con una iniciativa de combate a la corrupción a partir de un nuevo diseño carcelario.

En 1992 se inauguró el primer Cefereso en Almoloya de Juárez, Estado de México, regido por el concepto de una prisión de máxima seguridad, de internamiento cerrado, que incluía varias modificaciones espaciales y relativas a las estrategias de control de los internos. La instalación de

[2] Egresado de la Licenciatura en Arte Dramático de la UAEM.

cámaras en circuito cerrado, el encarcelamiento en celdas independientes de seis metros cuadrados, cada una con baño y regadera, la identificación de cada celda con el nombre del prisionero y una televisión de cinco pulgadas. Uno de los cambios significativos para el modelo humanista de Tavira fue que, en este prototipo, se llamaba a los prisioneros por su nombre y no por su matrícula; otra estrategia fundamental fue la prohibición del uso de dinero (a fin de prevenir el soborno) y, en su lugar, la utilización de una tarjeta del Banco Nacional Obrero con una cuenta personal. Adicional a ello, la modificación operativa de este modelo penitenciario contempló la inclusión de talleres concesionados a la iniciativa privada con horarios de siete horas con remuneración del salario mínimo, además de la implementación de una agenda determinada para las actividades programadas, así como el control de dietas acordes con las necesidades de los internos.

La población de esta prisión, en 1998, era de 380 reclusos y 125 guardias. El costo diario estimado por cada uno de los prisioneros, en 1994, fue de 200 pesos por día; a más de veinticinco años de distancia, el salario mínimo de una persona en libertad por día (172.87 pesos mexicanos, según reporta la Comisión Nacional de Salarios Mínimos) no es capaz de alcanzar esta cifra. Estas reformas dejan ver la intención de otorgar valor al ser humano, con lo que se cumplen los fundamentos del humanismo penitenciario: la generosidad, la compasión, la ternura y la preocupación por la esencia humana; como movimiento filosófico, intelectual y cultural, confía en el potencial del ser, en el trato dentro de las prisiones no solamente apegado al derecho, sino con un enfoque humanista que logre armonizar la normatividad estricta con los criterios del respeto a los derechos del sujeto; sin embargo, todas estas iniciativas quedaron en el olvido en las administraciones posteriores.

El inicio del programa *Terapia ocupacional* representó un parteaguas para el teatro penitenciario en nuestro país. Durante la administración de Juan Pablo de Tavira, se enfatizó el enfoque humanista del penitenciarismo a partir de un proceso de readaptación útil al individuo y a la colectividad, posibilidad que suponen las propuestas creativas construidas por el interno, un ser humano digno de garantías individuales adecuadas que no sean anuladas por el hecho de estar en prisión. Aunque se logró poner en marcha este proyecto de estructura penitenciaria, desde una visión humanista y crítica del derecho penal, este proyecto de prisiones de máxima seguridad demuestra sus limitaciones ante una ideología gubernamental que excluye del estado de derecho a quien cruza las puertas de la cárcel sin los recursos económicos que le permitan sobrellevar su

estancia; esta tendencia hace que en nuestro país se destine 11 % del producto interno bruto a la manutención de las prisiones y tan solo 7.5 % a la educación (INEGI, 2017; 2021).

Las estructuras del universo penitenciario en México son una realidad invisible, trastocada por actos de corrupción al interior de los penales. La readaptación, la reinserción y la cohesión de los internos constituyen un problema que dista de contar con una solución concreta, sin embargo, la situación actual conduce inevitablemente a la creación de soluciones y propuestas que respondan a esta necesidad urgente de dar a conocer la efectividad de los programas de reinserción social y redignificación de la población penitenciaria, retomar estos principios que, a partir del arte teatral, generan una posibilidad de reconciliación para los internos, un medio capaz de liberar, de disipar las rejas del encierro del cuerpo y del espíritu en el que se encuentran presos.

El presente estudio expone las dinámicas del sistema penitenciario mexicano: se trata del ser humano tras las rejas, de la mirada del humanismo penitenciario, aspecto que motiva profundamente este proyecto como reconocimiento a la persona privada de libertad, recluso, prisionero, criminal, culpable, porque también es un ser humano con características esenciales: creador, si se motiva desde el amor, a pesar de la devastadora destrucción en el camino del crimen.

En el entorno penitenciario, se transita por la tristeza, la desesperación, la ansiedad, la incertidumbre, la insatisfacción y la duda; al mismo tiempo se camina por la esperanza, la calidez, la conciencia, la empatía, la risa y la sorpresa que conservan los presos entre el encierro y las sombras. El ser humano detrás del estigma criminal es hombre; con esta investigación se anhela mostrar cómo el programa de teatro penitenciario significó el renacimiento de muchos sujetos tras las rejas, redignificar a quienes se han ocultado por la vergüenza de aceptar el reflejo de los desperfectos sociales, ser la voz y la mirada de los marginados, de los olvidados, de los invisibles sociales.

El teatro penitenciario abrió un horizonte para la búsqueda y encuentro de la esencia humana, un laboratorio que permitió acercar ~~a~~ la comprensión sobre el otro, al descubrimiento y aceptación de sus complejidades. La conciencia de un estigma social tan grande como la condición criminal no es un camino fácil, no obstante, la grandeza del ser humano abre posibilidades que permiten reconocerse en el otro. Una vida dedicada al teatro penitenciario quizá es el primer paso para abrazar a los abandonados: el corazón aún late tras las celdas obscuras que abandonó la soledad.

El teatro penitenciario se hace desde las cárceles y el universo que las rodea: vivencias, carencias, desesperanza, necesidades, sueños y sobrevive, como el llamado *actor canero*, el actor de *cana*, el actor de origen carcelario, por que vive la performatividad, la acción de interpretar y crear dentro de la *canasta*, la *cana*, la prisión (Correa, 2022).

En un ambiente político determinado por la desconfianza y un público cada vez más escéptico, el testimonio se transforma en una posibilidad auténtica que dispone al diálogo; la credibilidad se incrementa al exponer una situación de injusticia real contada a partir de un discurso político-poético al que se accede a través de la forma dramática; así, los alcances no solo estéticos sino éticos del teatro penitenciario aparecen en escena: implica un discurso construido a partir de la primera persona, cuyo propósito resulta ser la exposición de la enfermedad social.

La revelación de lo real a través de recursos estético-poéticos permite que el discurso se reciba aún sin estar preparados para ello; la vivencia de una persona bajo la mirada de la reconstrucción de la memoria es una ficción que representa la verdad, ante eso, no existe nada más qué hacer. El teatro penitenciario representa el medio para la denuncia, la potencia de la voz de los marginados, una estrategia en la cual el cuerpo del actor se convierte en el axioma del padecimiento social y, al mismo tiempo, en una posible cura. El actor canero en escena es una presentación de la voz auténtica del protagonista en primera persona.

Respecto al papel que interpreta el espectador dentro del fenómeno teatral, Augusto Boal (1980) le ha otorgado toda una nueva identidad: el *espectador-actor*, que participa activamente y es capaz de involucrarse en los procesos creativos. Para el autor brasileño, el teatro es la herramienta que permite ver la acción, la posibilidad de *practicar* soluciones a problemáticas individuales y colectivas. La conciencia y el autoconocimiento permiten la reestructuración de ciertas conductas individuales, pues "mediante el trabajo sistemático y continuado sobre el autoconocimiento se pueden asentar las bases e incidir, de forma positiva, sobre la autoestima" (Payá, 1992: 71).

Este proceso de descubrimiento a partir del arte teatral es uno de los principales fundamentos del teatro penitenciario: la acción dramática podría esclarecer la acción real, pues a partir del descubrimiento personal se construyen e inventan nuevas formas de actuar. Para el teatro penitenciario el crecimiento y la transformación son posibles a partir de procesos creativos que permitan un verdadero análisis y la conciencia de conductas e ideas.

Los roles cotidianos que se interpretan socialmente son restrictivos, sin embargo, el universo escénico posibilita la experiencia de distintas formas de conducta y, con ello, una genuina acción dispuesta a la transformación. La verdadera lucha es el encuentro con el ser humano detrás de las etiquetas sociales: el arte teatral es el canal idóneo para ello, en tanto "el comportamiento de todo individuo obedece a la interacción de los procesos cognitivos básicos, tales como la percepción, la atención, la memoria, el pensamiento, el lenguaje, por mencionar algunos, más las emociones que se desatan en cada individuo al momento de registrar la información en la memoria y la interpretación de las mismas" (Huerta, 2017: 87), es decir, el *yo* es definido por la conciencia.

El teatro penitenciario ofrece un modelo de readaptación específico: la libertad que nace del arte. Su formato se manifiesta como una alternativa artística, pedagógica y laboral que responde a necesidades de prevención, transformación, reinserción y redignificación. Este compromiso con la profesionalización actoral permite a los internos adquirir las herramientas necesarias para desempeñar funciones de producción y gestión teatral, les ofrece la posibilidad de redirigir su identidad y de ser capaces de gestar estructuras teatrales independientes y autosostenibles que, en el futuro, podrían traducirse en empleos formales.

El arte teatral como herramienta de reconocimiento y conciencia de la propia conducta, permite a los reclusos también profesar integralmente con un oficio y ejercerlo en beneficio de la comunidad penitenciaria. El teatro penitenciario es un lenguaje vivo que se modifica y redignifica a través de la introspección, es una alternativa para la deconstrucción de estructuras arraigadas, de situaciones generadas en el pasado que aún no agotan sus efectos: pretende influir en la realidad y no solo limitarse a la representación.

El análisis de la configuración del espacio carcelario y el concepto de biopolítica planteados por Michael Foucault en *Vigilar y castigar* (1975) describe las estrategias y políticas del Estado y sus instituciones, que tienen como objetivo gestionar la totalidad de la vida, es decir, conforman una estructura autoritaria definida por códigos que constituyen una máquina disciplinaria. Todo en nuestra sociedad está construido por esta red continua y multidireccional de relaciones de poder.

Control-coacción-coerción guían un sistema penal que exige el castigo para los criminales, donde son admitidas todas las violencias y condicionamientos, puesto que una mente y un cuerpo disciplinados no solo garantizan la productividad dentro de las dinámicas sociales, sino la aceptación de todas sus normas. Una de las principales funciones del sistema es regular los

comportamientos y lograr la eficacia dentro de las dinámicas sociales impuestas; el *adiestramiento* individual, que comienza muy pronto, permite alcanzar estos objetivos de integración y control, por lo que es preciso, entonces, aplicar técnicas que encaucen estos propósitos.

El concepto de biopolítica permite comprender este proceso; es decir, la organización social que promueve un estilo de vida y sus transformaciones en oposición a otro —visión de Foucault— pone de manifiesto el protagonismo de la política en nuestras vidas. El principal objeto de la reintegración es la posibilidad de moldear conductas individuales y convertirlas en acciones, que el individuo se vuelva capaz de conducirse por sí mismo siempre dentro de un margen de respeto y concordancia con las dinámicas sociales establecidas. El autogobierno es el componente esencial de las formas de gobierno contemporáneas; las técnicas y estrategias de gestión de conductas, pensamientos y acciones son esenciales para el funcionamiento del sistema productivo. Es necesaria la regulación y establecimiento de límites que permitan gobernar patrones de conducta: debe ser posible gestionar y controlar la convivencia a partir de este conocimiento, así como mantener a salvo los parámetros de *normalidad*.

El ejercicio del poder no solo ocurre en prisión sino en medios de comunicación, escuelas, hospitales, trabajo, organizaciones políticas, familias y relaciones interpersonales. La idea arquitectónica del panóptico planteada por Foucault se traslada también a dichas instituciones y compone una metáfora que resulta útil a este estudio: la sociedad vigilada, un poder que observa, sigue, califica, mide y clasifica para conseguir la *normalización*, controlar la voluntad y el pensamiento y asegurar que se participe de los roles sociales esperados.

La cárcel es un constructo social que aplica restricciones de una vigilancia permanente, sin embargo, aún fuera de las instituciones penales, en *libertad*, la programación de discursos éticos y morales, establecidos desde siempre, conducen a juzgar constantemente al otro y temer, también constantemente, ser juzgados.

¿Qué ocurre a partir de la exclusión de la población penitenciaria a través del confinamiento y el encierro? Los discursos que resultan de dichas circunstancias individuales son el objetivo y material esencial para el teatro penitenciario. La transformación de los conceptos *criminal* y *castigo*, a través de la historia, llevan a considerar el presidio como castigo *civilizado* de la sociedad actual. No obstante, sigue siendo necesaria la reafirmación del poder por medio de una institución mayor o de cualquier otra estrategia de castigo, para que el culpable sea ejemplarmente responsable

de su deuda social y que, al final de su condena, en libertad, continúe determinado por ello. Entonces, inmerso en el sistema de la penalidad, ¿algún día será posible que el sujeto se recupere a sí mismo?

Así, los planteamientos en el texto de Foucault contrastan la estrategia del teatro penitenciario: a pesar de que busca la reflexión, la crítica y pretenda la experimentación y la creación, siempre estará determinado por estrategias de vigilancia y disciplina. Por lo anterior, basta agregar que "cualquier tipo de aseveración sin praxis es en vano" (Foucault, 1975).

El arte teatral representa un elemento ritual vivo que, a través de la reunión física, permite la convención y la complicidad entre los participantes. El teatro penitenciario tiende a una constante transgresión: extremar límites conduce a nuevas creaciones, sin embargo, el valor de visitar tales extremos debería pesar más que la creación en sí misma; aquello que antecede al resultado escénico para el teatro penitenciario es parte sumamente esencial: lejos de estar subordinado a estructuras teatrales tradicionales, se concibe a partir del encuentro con impulsos instintivos, experiencias y razonamientos personales, es decir, se compromete con el proceso de creación más que con el de representación.

La necesidad de un modelo de teatro penitenciario está determinada por estadísticas alarmantes reales de reincidencia delictiva, por programas de readaptación fallidos y por sectores marginados a los que han preferido olvidar. El teatro como influencia positiva siempre estimula a la transformación; la forma teatral determinada por las dinámicas contemporáneas ha cambiado la expresión tradicional del teatro. El actor, el texto y el público conviven en un espectáculo de maquillaje, vestuario, escenografía e iluminación; formatos innovadores, a partir de los cuales se aborda la metodología escénica, aparecen ligados al surgimiento de nuevas tecnologías y necesidades sociales.

En la era de la cultura mediática y tecnológica, *querer* y *poseer* se manifiestan como síntomas de una sociedad mercantilizada que, sin dejar lugar a lo reflexivo, crítico o cuestionable, considera una cultura concebida a partir de la industria de producción de mercancías que controla las necesidades comunes, la validez y la vigencia de aquello que se consume; como consecuencia de este impacto se muestra un entorno que no deja lugar a la reflexión, limitando a sujetos a quienes fácilmente se les impone un patrón de comportamiento. La industria cultural posee tecnologías que resultan tanto una ventaja significativa como arma de dominación.

La cultura mediática y sus alcances en las manifestaciones teatrales contemporáneas son pieza clave para el desarrollo de nuevas formas escénicas. Por ello resulta necesario y urgente partir de una perspectiva distinta e identificar las posibilidades de proximidad con el espectador. En el caso del arte teatral, esta realidad constreñida a la dependencia de redes tecnológicas aún puede ser golpeada por el lenguaje que existe a partir del movimiento vivo de la acción. Propuestas escénicas como el teatro penitenciario buscan consolidarse como uno de los pilares de la estructura teatral tradicional y de los de la presente era.

El horizonte de sensibilidades determinadas por el entorno inspira a las formas teatrales; nuevas necesidades aparecen, como también grandes posibilidades para el arte escénico. El teatro es la conciencia del tiempo: el ejercicio del arte teatral dentro de la comunidad penitenciaria apuesta por la liberación del pensamiento, tanto como la creación se convierte en un acto donde es posible potenciar el significado del humanismo penitenciario.

Tercera llamada: enfoques humanistas y filosóficos del teatro penitenciario (el derecho a la ternura)

Resulta una paradoja cómo en el contexto criminal el sujeto desarrolla su acción desafiando al sistema y, a su vez, termina obedeciendo al régimen. El diálogo y el intercambio físico, intelectual y emocional entre personas libres representan la gran pérdida de la comunidad penitenciaria; con sus estructuras tradicionales, el sistema penitenciario separa y exilia, incapaz de reconciliar, reformar y reinsertar. Un edificio de máxima seguridad, amurallado y totalmente aislado, abandonado en medio de la nada; un vertedero de basura al que conseguimos no mirar, pero que continua ahí. ¿Qué hay detrás? La posibilidad de entablar un discurso de entendimiento personal condiciona siempre la comprensión del otro; por tal razón, el teatro se ha convertido en una herramienta de adaptación social que apela a la inteligencia colectiva: metodologías como las de Boal, en el *Teatro del oprimido,* ofrecen a las personas una mirada de reflexión crítica que los conduzca a una esperanza para el cambio social y no solo a un anhelo utópico. El teatro es movimiento es, en sí mismo, transformación.

Los postulados del *Teatro de la crueldad* de Antonine Artaud también refuerzan los ideales de Jorge Correa, Arturo Morell, Juan Pablo de Tavira y otros humanistas penitenciarios: posiciona el

espacio escénico donde se desarrolla el ejercicio teatral como un lugar donde se rehacen los cuerpos:

> El hombre está enfermo, porque está mal construido [...] En lo que respecta al actor, el resultado deberá consistir en la adquisición de una segunda naturaleza, liberada de los vínculos biológicos y culturales del comportamiento cotidiano y capacitado para aprender (o quizá reaprender) (Artaud, 1977: 99).

La discusión en torno al perdón y la reconciliación en el modelo de teatro penitenciario se encuentra estrechamente ligada al proceso de redignificación de los internos. En el universo carcelario, son innegables los sentimientos de dolor, tristeza, venganza y rabia que habitan los cuerpos de los marginados, los humillados y los aplastados en dignidad, victimizados una y otra vez, castigados con penas en las que la vida no les será suficiente.

El teatro penitenciario es una estrategia donde el perdón representa una decisión por la cual es posible reconocer la humanidad del agresor, su dignidad; el teatro ofrece esta posibilidad de reconciliación con el espíritu a través del autoconocimiento. Las exploraciones a partir del arte teatral constituyen los cimientos de estas nuevas conductas sensibles, necesarias para la convivencia en sociedad.

Luz: consideraciones finales

Si luchas puedes perder, si no luchas estás perdida
Rote Zora

La repetición de ciclos de violencia en las colectividades de internos parece legitimar el derecho de imponer un castigo; este acuerdo de superioridad social coloca en un punto crítico el ejercicio del poder. Michel Foucault reflexiona al respecto poniendo como ejemplo los medios de castigo de las sociedades antiguas y su evolución por el tiempo, variaciones que convirtieron los azotes y asesinatos públicos en la privacidad del abandono en el edificio de la prisión: el presidio como un castigo civilizado, a sabiendas de que no lo es en la sociedad actual.

Para entender mejor el acercamiento esencial filosófico al contexto de lo penitenciario, ~~e~~sta reflexión acude al concepto de *ternura* de Luis Carlos Restrepo (1994), quien afirma que la ternura es acontecimiento, un lenguaje, como en el arte teatral, se vive, se entrega o se recibe, pertenece al

aquí y ahora. No obstante, las estructuras de la cultura limitan al hombre en su encuentro con la ternura, ligada a la construcción social materno-infantil; sucede que, en el teatro penitenciario, la personalidad, vinculada a la dureza y autoridad en tanto a la condición de hombre, se ha convertido en una herramienta para la supervivencia dentro de la prisión, pero no contempla la noción de ternura. El reto consiste precisamente en incorporar este precepto sin atribuciones de género.

En el universo penitenciario se niega la posibilidad de intimidad y cercanía; el tacto, el más humano de los sentidos, está constantemente regulado para que no exista dentro de ninguna prisión. Un proceso de deshumanización comienza cuando se atraviesan las puertas de un centro penitenciario, proceso que afianza las posiciones de poder, el maltrato y la intolerancia.

Reconstruir el mundo a través de lazos afectivos representa una enorme tarea. Restrepo (1994) denomina *analfabetismo afectivo* a las deficiencias humanas en cuestiones de afecto. La imposibilidad de reconocer y reconocerse en el otro condena a la violencia, impulso que rebasa la integridad del otro; sin embargo, la ternura puede ser un impulso, una fuerza que hace mover al otro, un sentimiento y una actitud. El derecho a la ternura es una posible respuesta a una necesidad de los individuos; la concepción del mundo como un campo de batalla transforma a los sujetos en competidores por la sobrevivencia: en el terreno penitenciario el sujeto pierde sus cualidades humanas y se vale totalmente de los instintos primarios de supervivencia, a diferencia del guerrero en las aproximaciones del budismo, quien piensa en la conquista, en el poder y la victoria, un ente sencillo que solo conoce dos cosas: la vida y la muerte, que exige dureza y agresividad, que, contrariamente, convierte a los hombres en entes que luchan.

> La mente es el cielo, la mente es el infierno, y la mente tiene la capacidad de convertirse en cualquiera de ellos. Pero la gente sigue pensando que existen en alguna parte, fuera de ellos mismos. El cielo y el infierno no están al final de la vida, están aquí y ahora. A cada momento las puertas se abren…en un segundo se puede ir del cielo al infierno, del infierno al cielo (Maure, 2018: 7).

El poder sujeta y contiene, inmoviliza, mientras la caricia suelta, rescata, redime y protege (Restrepo, 1994: 53); la caricia es una mano revestida de paciencia que toca sin herir y suelta para permitir la movilidad del ser con quien estamos en contacto (Restrepo, 1994: 54). Es imposible acariciar al otro sin acariciarse a uno mismo, porque lo verdaderamente humano es la afectividad, la recuperación de la sensibilidad, generar encuentros donde prevalezca la ternura.

Construir tejidos sociales dentro de la prisión tiene que ver con la reconfiguración de la convivencia; la violencia y la intolerancia son dos grandes dificultades del ser humano. Dentro de los centros penitenciarios, la ética —como representación de lo normativo, de lo que está bien y lo que está mal— gobierna con mano dura y autoridad inflexible, pero estas normas y valores no son un problema de argumentos sino más bien de sensibilidad, es decir, la disposición ante el cuerpo del otro determina también la disposición a la violencia.

En la prisión, el desprecio por la vida y la pérdida de sensibilidad, en algún momento, frente al otro permite que éste sea manipulado como objeto, dice Restrepo, toda interacción con la vida pasa por su destrucción, como si lo único posible fuera tomar del otro su cadáver (1994:8). El proceso de violencia inicia en las fronteras de la insensibilidad con el otro y sus problemas; se abre así el camino al maltrato y la intolerancia.

Toda convivencia humana genera conflicto; el ser humano no puede leer ni entender sus emociones, por eso es también torpe al convivir en medio de estas dificultades y conflictos; el individuo violento impone lo que considera correcto, permitiéndose manipular el cuerpo y la existencia del otro. En las dinámicas sociales, la ética impositiva no funciona si no se dirige a un cultivo de la sensibilidad; sucede lo mismo dentro de los centros penitenciarios, por ello el arte teatral reaparece como herramienta fundamental.

Es necesaria la reconstrucción de las redes de convivencia: actitudes, afectos, emociones, sentimientos y sensibilidades a través de la creación; resulta esencial cuestionarse por la percepción de las personas respecto a su entorno, en este caso, los internos sobre el universo penitenciario que los rodea.

En la infancia, el ser humano recuerda actitudes y gestos que en la edad adulta lo dispone a climas de convivencia; el criminal pocas veces proviene de un ambiente de ternura o comprensión, pocas veces posee el privilegio de entender siquiera estos conceptos. Reflexionar en torno a los climas interhumanos, la estructura social, las actitudes y reacciones individuales modifica emociones y afectos, que finalmente serán lo que transforme las relaciones humanas.

Muchos internos han conseguido vincularse con la creación artística, como Mexicana Jail Brand, empresa nacional que crea diseños únicos y hechos a mano, por un grupo de artistas que están en las cárceles por delitos menores; también la Compañía de Teatro Penitenciario, proyecto artístico,

pedagógico, laboral y de reconciliación social de la Ciudad de México; el proyecto Kolëctiv.Feat, colectivo de artistas, conformado por reos y exreos del reclusorio; el programa de teatro penitenciario "Un grito de libertad" de Arturo Morell, por mencionar solo algunos. Dentro de prisión, dice el maestro Jorge Correa, "son muy sanadores esos que no son de tu familia y comienzan a ser como si lo fueran, porque es tan duro aquí" (2015).

Hay cantidades infinitas de intermediaciones en el ser humano, así que las estrategias para trastocar al individuo poseen contrastes significativos que ofrecen una inmensa apertura para la creación artística; por este medio es posible aprender a moverse dentro de los vientos y en las pasiones encontradas que constituyen la esencia de lo humano.

Por otro lado, conviene considerar que, para Restrepo (1994), el analfabetismo afectivo constituye el problema de la condición humana, por la torpeza e incapacidad de comprender los propios afectos. La miseria afectiva dentro de las cárceles muestra las consecuencias graves de esta carencia; el argumento es que todo está mediado por el afecto: los seres humanos reconocen por experiencia emocional, cualidad fundamental de las relaciones humanas; sin embargo, el poder es un asunto también humano por excelencia: siempre inmerso en conflictos de poder y en la búsqueda consciente e inconsciente de ejercerlo sobre el otro.

Además, el autor señala cómo el amor representa lo más cercano al odio, por eso la ternura es el punto medio entre los dos: cuando se conocen los terrenos del amor, también se conocen los del odio; así, "la experiencia del amor es tan humana como la del odio y la ternura es un conjuro íntimo y social contra esta violencia; la ternura sería capaz de apaciguar al odio" (Restrepo, 1994: 60).

En lo cotidiano, manifestar vulnerabilidad ante lo que debería mostrar crueldad ha representado siempre debilidad, no obstante, solo se puede ser tierno cuando se tiene de frente el horizonte de lo cruel. Cuando se entiende que la condición humana es inherente a la crueldad, señala uno de los grandes postulados del penitenciarista Juan Pablo de Tavira (1995), se comprende que estas singularidades y diferencias en el cuerpo del otro —estos defectos de convivencia que no completan nuestras exigencias y demandas morales de los condenados a treinta años de prisión— son al mismo tiempo ventanas a la conciencia de transformación.

Hay que evitar reproducir los patrones de violencia que iniciaron, en primer lugar, el proceso del crimen: convertirse en verdugos de lo que no se consigue entender es una postura ante el mundo de la anulación del otro. Insurgencia civil, dice Restrepo (1994), desobediencia a los cánones establecidos de convivencia, implica configurar una postura en donde no se tienen verdades absolutas, pero es posible construirlas con el otro; se trata de mantener un lugar sagrado, el del otro, porque comparte conmigo las cualidades de otorgar vida y muerte: el crimen enseña de formas crueles que si se cosifica al otro se pierde de vista y se disuelve.

Efectivamente, la violencia es una compañera de la experiencia humana, aunque el planteamiento de la ternura es una alternativa a la crisis de las relaciones interpersonales, de la cultura, la intolerancia y la miseria que vive el ser humano en prisión. La afirmación de Oscar Wilde "nadie es incapaz de cometer errores" (2010: 22), en el contexto legal de Francia de 1885 —cuando se perseguían como crimen peligroso los *actos obscenos* y se castigaban con dos años de prisión— cobra sentido en los planteamientos anteriores sobre la conducta humana.

El presente estudio aspira a promover que la prisión se convierta en un lugar de transición y reinserción social para los presos, a pesar de la utopía que esto pueda significar. Las cárceles parecen imposibles de sanar, los presos lucen indefendibles. A partir de la crítica al sistema punitivo, es posible modificar los procesos de castigo existentes en nuestro país.

Se trata de buscar libertad desde la sombra de la prisión, acercar al preso a lo humano desde una perspectiva creadora, pues todo acto creativo se concibe en el plano imaginario de mundos posibles; por ello, la ficción puede abrir posibilidades a los presos para crear realidades que más tarde puedan convenir a la suya. En tal marco, *Terapia ocupacional* implicó una búsqueda por la independencia funcional de los presos, un intento por revertir la deshumanización causada por el sistema punitivo del edificio carcelario.

Este programa no representó un ideal de sanación o un esquema estricto de implicaciones *terapéuticas* sino, más bien, un deseo por el desarrollo del ser humano, en razón del enfoque humanista filosófico que reconoció la responsabilidad y el derecho de los internos para dar forma y sentido a sus propias vidas, a través de la afirmación del carácter racional, de valores, dignidad y capacidad de transformación; mostró la función punitiva del sistema carcelario en oposición a la finalidad también rehabilitadora de sus procesos.

La cárcel, aunque sea un edificio de transformación y transformador, no deja de ser una prisión; en una propuesta donde es convertida en otra cosa y los presos en personas que no sean prisioneras, aparece el humanismo penitenciario, en aras de ideales de humanización de las cárceles; se torna un transitar que afirma que en el verdadero humanismo no deberían existir las cárceles, pues es necesario generar un sistema de justicia y no carcelario.

El objetivo del programa *Terapia ocupacional* no es moldear la voluntad política del sistema punitivo, sino cuestionar y criticar las evidencias y los postulados, la manera de *hacer* y de *pensar* dentro de la estructura carcelaria, disipar los hábitos del castigo. No hay nada nuevo que pensar, sino mucho por *hacer*: apostar por el modelo humanista, redimir y habilitar al individuo para la vida en comunidad, despertar la conciencia de que no es posible partir de la segregación, el aislamiento, el exilio ni la reclusión para inhibir las conductas antisociales.

En el edificio carcelario, el orden no tiene más argumento que las armas que le protegen; al habitar la prisión, los presos permanecen en un estado de indefensión física, mental y espiritual. Esta forma de humanismo, entonces, constituye una crítica directa a las formas del poder político, las instituciones y la escasa problematización del sistema punitivo en México; busca cuestionar las normatividades del *castigo* mientras disipa los ideales de *sanación*, pues *"*el victimismo es el disfraz de la impotencia*"* (Silvestri, 2017: 13).

La dominación se impone en el edificio carcelario, el aislamiento se convierte en la demencia del ser; la violación no es reparación, no es enmienda ni castigo: no debe existir. En el horizonte lícito del cobro de los daños, como resultado del esfuerzo de reformistas por crear un mejor sistema punitivo, está la prisión, donde los castigos inquisitoriales, a más de doscientos años de su prohibición, no han desaparecido, pero sí han perdido su espectacularidad dentro de las construcciones de máxima seguridad. ¿Será posible enseñar sin castigo? ¿Cortar los lazos morales que lo determinan? Entonces, la prisión sería obsoleta y, en este punto de la reflexión, se tiene claro que la abolición de la prisión parece más factible que un intento noble del teatro por sanar a sus huéspedes.

El humanismo penitenciario apela a la vida y al derecho humano. El crimen es la consecuencia del rompimiento del contrato social: según estos acuerdos de la sociedad civil, los criminales son nuestros enemigos y el sistema penal es responsable de ponerlos en un estado de docilidad,

dependiente del control y monitoreo del trabajo y la sociabilidad en un edificio que, con sus carencias, se transforma en una escuela de delincuentes útiles al capitalismo, en un campo de exterminio y no en un espacio seguro de introspección y resocialización del individuo.

Justos y *malos* representa una diferencia tan inamovible como *salud* y *enfermedad*: no se trata de un estado natural, como lo afirma Nietzsche, en tanto "no hay hechos morales, sino interpretaciones morales de los hechos" (2012: 104). La justicia no es justa, de manera que, la legalidad tampoco lo es siempre.

Bibliografía

Artaud, A. (1977). *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de dios.* Madrid: Fundamentos.

Blasco, L. F. (2018). "El teatro burgués". *Editorial Acto Primero*. Recuperado de https://www.editorialactoprimero.com/blog/luis-felipe-blasco-vilches/el-teatro-burgues/

Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido*. Ciudad de México: Nueva Imagen.

Coneval (Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social) (2020), https://www.coneval.org.mx/Paginas/principal. Consultado el 6 de mayo de 2022.

CNDH (Comisión Nacional de Derechos Humanos) (2021). *Diagnóstico Nacional de Supervisión Penitenciaria*. México: CNDH. Recuperado de https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2022-04/DNSP_2021.pdf

Correa, J. (2015). *Jorge Correa, una vida dedicada al teatro penitenciario* [entrevista]. Secretaría de Cultura del Gobierno de México: México, 02 de junio. Recuperado de https://www.gob.mx/cultura/prensa/jorge-correa-una-vida-dedicada-al-teatro-penitenciario?state=published

Correa, J. (2022). Entrevista inédita. Alejandra Tavira, entrevistadora. México, 26 de febrero.

De Tavira, J. P. (1995). *¿Por qué Almoloya?* Ciudad de México: Diana.

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Huerta, A. (2017). “El sentido de pertenencia y la identidad como determinante de la conducta, una perspectiva desde el pensamiento complejo”. *IE Revista de Investigación Educativa de la REDIECH*, vol. 9, núm. 16, Chihuahua, pp. 83-97.

INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía) (2017). *Estadísticas sobre el sistema penitenciario estatal en México. En Números. Documentos de análisis y estadísticas*, vol. 1, núm. 11, México: INEGI. Recuperado de https://www.cdeunodc.inegi.org.mx/unodc/wp-content/uploads/2018/01/en_numeros2.pdf

INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía) (2021). *Censo Nacional de Sistema Penitenciario Federal y Estatales. Presentación de resultados generales*, México: INEGI. Recuperado de https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/cnspef/2021/doc/cnsipef_2021_resultados.pdf

Lehmann, H. T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Paso de Gato.

López, R. L. (2022). Entrevista inédita. Alejandra Tavira, entrevistadora. México, 11 de febrero.

Maure, G. (2018). *Cuadernos de psicología del deporte*. Buenos Aires: Minilibros Digitales.

México. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (1917), Cámara de Diputados. LXV Legislatura. Recuperado de https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/CPEUM.pdf

México. Ley que Establece las Normas Mínimas sobre Readaptación Social de Sentenciados (1971), Gobierno de México. Recuperado de https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/172826/LEY_QUE_ESTABLECE_LAS_NORMAS_MINIMAS_SOBRE_READAPTACION_SOCIAL.pdf

Morell, A. (2019). “Teatro que transforma vidas” [entrevista]. *Kaja Negra*. Daniela María Ramón, entrevistadora. México. Recuperado de https://kajanegra.com/teatro-que-transforma-vidas-entrevista-con-arturo-morell/

Nietzsche, F. (2012) *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.

Piscator, E. (1976). *Teatro político*. Madrid: Ayuso.

Partida, A. (2004). *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. Ciudad de México: Ítaca.

Payá, M. (1992). “El autoconocimiento como condición para construir una personalidad moral y autónoma”. *Comunicación, lenguaje y educación*, núm. 15, Madrid, pp. 69-76.

Ribagorda, M. (2017). *El espectador-intérprete. Aproximación neurocientífica a la comunicación y la recepción teatral.* Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Silvestri, L. (2017). *¿Elegirías curarte si pudieras hacerlo?* Buenos Aires: Queen Ludd Editora.

Wilde, O. (2010). *De profundis.* Madrid: Siruela

Yépez, G. (2012). *La mirada de un prisionero. Una reflexión sobre la videovigilancia electrónica en el espacio teatral.* Ciudad de México: Libros de Godot.

Anexos

Fragmento de entrevista a Jorge Correa, por la autora
Ciudad de México, 26 de febrero de 2022

¿Cómo nace el ideal de teatro penitenciario?

Todos tenemos metida la maldad, pero el arte es mágico, el arte puede transformar a las personas, transformar el sistema penitenciario, darle un enfoque humanista.

Yo era un actor *valemadrista* mexicano. Me vetaron en la escuela de Arte Dramático. Participaba en una obra dirigida por Édgar Ceballos y Sergio Jiménez, era *Alalimón*. Resulta que esta obra participó en un festival de Bellas Artes denominado Festival de otoño, organizado por el maestro Héctor Azar. Los actores teníamos que estar en el teatro a las 5:00 p.m. y yo nunca llegué porque me desperté a las 5:30 p.m. y yo tenía el papel principal; el personaje se llamaba "Vapamenos" y así se me quedó el apodo.

Las circunstancias del destino me encontraron con Juan Pablo de Tavira diciéndome que acababa de llegar de Madrid de haber estudiado su doctorado de criminología y que me quería dentro de su equipo para trabajar en la Procuraduría de Justicia del D.F. Me dan una plaza de bibliotecario; en ese momento, desempleado de teatro, con la cuestión de que el maestro Azar me dijo que yo nunca iba a participar de nuevo en una obra, y me dice Tavira: "Ahora sí estás en lo tuyo, no desmayes, ni flaquees, tu amigo te apoya".

¿Cómo fueron los inicios de Jorge Correa como maestro de teatro en prisión?

Decidí ser maestro de teatro en la prisión después de que era un ratón de biblioteca. Yo desconocía la peligrosidad de estos muchachos.

Mi primer alumno fue Gilberto Flores Alavés, un chavo que mató a sus abuelos a machetazos. Cuando nos presentaron a Gilberto y a mí, hubo una química que no tenía con otra persona, interesante, y duré treinta y cinco años enseñando teatro a los criminales. Juan Pablo y yo iniciamos el teatro penitenciario, porque él siempre fue un actor, un actor que también era criminólogo pero que no dejó de amar el teatro.

¿Qué objetivos persigue el *teatro de cana*?

En el manejo de perfiles criminológicos específicos comprendí que yo no formo actores: recupero hombres. No se pueden abrir las rejas físicas porque hay algunos que ya no salen, pero sí puedo abrir mente, corazón y espíritu.

¿Cuál es el precio de estos años dedicados al teatro penitenciario?

Son muy sanadores esos que no son de tu familia y comienzan a ser como si lo fueran, porque es tan duro aquí, en la prisión. Soy un buzo de aguas negras: ellos están tirados en el abismo de ese mar y yo bajo por ellos; cada vez regreso con una parte menos, como amputado, porque sanar a otros sana, pero le cuesta al espíritu. Humanidad, humildad y desapego de lo que soy: sacrifico una parte de mí por ellos porque lo vale si se puede cambiar la vida de estos seres humanos.

Apártate de la cárcel si te motiva el egoísmo porque aquí no hay de eso; el espectáculo no es ellos, la magia está en su rostro, en la tranquilidad que les deja el teatro, porque no van a salir y es lo que les queda, el contacto, la vida en el presente.

¿Qué significa para Jorge Correa el humanismo penitenciario?

La diferencia entre una persona que está privada de su libertad es porque un juez les echó la culpa, no son todos los que son ni están todos los que están. Hay más maldad aquí afuera de la que te encuentras allá adentro. Uno los conoce en los talleres, cuando los subes al escenario y ves de lo que son capaces. Son monstruos de la escena porque no le tienen miedo a nada, son genuinamente actores de la vida que les cuentes. Es el laboratorio de vida llamado teatro y no se dan cuenta de que ya les trabajaste miedos y traumas, el dolor, la pérdida y la culpa.

¿Qué satisfacciones te ha dejado el teatro penitenciario?

Todas, porque a ese nivel el teatro es la vida y la vida es un teatro. No es un teatro de subirse al escenario y contar una historia: aquí se cuenta la vida directa y van las emociones, la carga de vida, de frustración, de terror, de ganas de vivir, de ganas de morirte.

Ahora hago teatro comunitario de barrio de migrantes, teatro con sexoservidoras, con personas discapacitadas: hacer un teatro de servir y no servirte del teatro. Mi método se llama Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva. El teatro es un detonador de libertades, porque realmente la personalidad, la conducta delictiva, criminal, del individuo, cambió.