

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 16, Núm. 27**

abril-septiembre 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana  
Centro de Estudios, Creación y  
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative  
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0  
Internacional.



## Los albores del teatro experimental en la cárcel de Lecumberri

Cristina del Carmen Solís Reyes\*

\* Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo,  
México.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3617-6822>

*e-mail*: [cris.solrey@gmail.com](mailto:cris.solrey@gmail.com)

**Recibido:** 14 de noviembre de 2024

**Aceptado:** 23 de enero de 2025

**Doi:** 10.25009/it.v16i27.2794

## Los albores del teatro experimental en la cárcel de Lecumberri

### *Resumen*

Hablar de actividades y prácticas artísticas en los espacios de reclusión mexicanos implica el reconocimiento de más de un siglo de labores legislativas y de acciones. Éstas hoy permiten la presencia de creadores, creadoras, colectivos, asociaciones civiles y organizaciones no gubernamentales, así como instituciones educativas y de gobierno que trabajan de manera constante con el fin de brindar a las personas privadas de su libertad alternativas de recreación, formación y trabajo. También funcionan como espacios de denuncia y demanda a través de las artes. Con el fin de abonar a la comprensión de los procesos contemporáneos, este ensayo muestra una de las primeras prácticas escénicas en un contexto de privación de la libertad en la historia del México contemporáneo.

*Palabras clave:* Cárcel preventiva, Ciudad de México, rehabilitación de procesados; teatro experimental; reintegración; libertad; teatro en contextos de privación de la libertad.

## The Dawn of Experimental Theatre at Lecumberri Prison

### *Abstract*

Understanding artistic activity in Mexican penal institutions means recognizing more than a century of legislative work and actions that today allow for the presence of creators, collectives, civil associations and non-governmental organizations, as well as educational and governmental institutions that are constantly working to provide alternatives for recreation, education, and work through the arts for those deprived of their liberty. In order to contribute to the understanding of contemporary processes, this essay presents one of the first scenic practices in the context of deprivation of liberty.

*Keywords:* Pretrial detention, Mexico City, rehabilitation; experimental theater; reintegration; freedom; theater in contexts of deprivation of liberty.

---

---

---

## Los albores del teatro experimental en la cárcel de Lecumberri

**E**l presente artículo es parte de una investigación mayor titulada “Tras rejas y bambalinas: una aproximación histórica y regional a la experiencia del teatro con y para personas privadas de su libertad en México”. En ella, a partir del análisis histórico, entrevistas etnográficas y revisión de fuentes tanto bibliográficas como hemerográficas, se plantea un acercamiento crítico a esta práctica escénica y sus participantes.

En las siguientes líneas se expone una revisión histórica del surgimiento del quehacer teatral en una de las principales prisiones mexicanas: la cárcel preventiva de la Ciudad de México, popularmente conocida como Lecumberri. En este lugar, hacia finales de la década de 1950, se consolidó un grupo, poco estudiado, de teatro experimental.

Para comprender plenamente la actividad teatral en Lecumberri y sus repercusiones en el sistema penitenciario mexicano contemporáneo, se presentan los pormenores de la readaptación –hoy reinserción– social en México, la cual, desde 1917, se basa en el trabajo y la educación. Gracias al abordaje de la educación más allá de la alfabetización, han sido posibles las actividades artísticas, la asistencia a eventos culturales y la participación en charlas y conferencias en los espacios carcelarios nacionales.

La exposición y análisis del tema que atañe a este texto continúa hacia la descripción de las generalidades de la prisión, poniendo especial énfasis en los años en que el general Carlos Martín del Campo estuvo a cargo de la dirección del recinto. En dicho periodo, creó e impulsó el programa “Rehabilitación de procesados”, dando lugar a la conformación de un nutrido grupo de teatro. Éste contó con la asesoría de Seki Sano y Fernando Wagner; durante 15 meses fue liderado por Álvaro Mutis y, además, tuvo a David Alfaro Siqueiros como escenógrafo. El estudio de este acontecimiento abona a la historiografía del quehacer

teatral en las prisiones mexicanas.<sup>1</sup> Por último, se plantea una serie de cuestionamientos que permiten profundizar en la relación entre las iniciativas llevadas a cabo en Lecumberri y sus repercusiones en las cárceles mexicanas contemporáneas. Esta perspectiva da lugar a un análisis crítico que eslabona la historia y la situación actual del teatro con y para personas privadas de su libertad.

En Lecumberri, estas prácticas artísticas proporcionaron a los internos un espacio de reflexión a través del drama, como se evidenció en las producciones que ahí nacieron. Actualmente, para las personas privadas de su libertad, el teatro “se ha vuelto indispensable para quienes lo ejercen como forma de vida y modo de expresión. Los internos han encontrado un desafío para crecer a través del arte, una vía de reflexión personal y colectiva que alcanza en el drama su sentido” (Anzures, 2011, p. 13).

Ahora es posible hablar de un número mayor de proyectos que “buscan dignificar el espacio penitenciario construyendo pequeños nichos de saberes, que abonen a la sororidad y la consolidación de un sentido de comunidad en instituciones que promueven la desconfianza, la violencia y el individualismo” (Hernández, 2017, p. 13). Las décadas de 1960 y 1970 transformaron la cotidianidad carcelaria en América Latina gracias a los ideales de una sociedad activa, cargada de compromisos sociales que impulsaron el surgimiento de prácticas políticas, epistémicas y éticas de concientización, todas éstas expuestas en las obras de autores como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Franz Hinkelammert, Leonidas Proaño, Paulo Freire, Orlando Fals Borda, Guillermo Bonfil Batalla, Pablo González Casanova y Silvia Rivera Cusicanqui, entre otros.

Aunado a lo anterior, es importante tener en consideración los procesos sociales y artísticos que atravesaron América Latina durante la primera mitad del siglo xx. Esta historia llevó al nacimiento y la consolidación de un teatro dotado de compromiso social; como ejemplo, basta pensar en el teatro popular, el teatro del oprimido y el teatro comunitario. Todos ellos, sin duda alguna, han permitido la emergencia del teatro en contextos carcelarios.

En palabras de Augusto Boal (1989), para el teatro no hay fronteras ni espacios definidos, por lo que tampoco hay perfiles que determinen quién puede o no hacer teatro. Lo que sí resulta claro es la carga transformadora que tiene y la manera en que se materializa: a través de distintas técnicas y ejercicios teatrales que generan un resultado tangible y no utópico. Por su parte, Catherine Walsh (2018) habla de la necesidad de reconocer “la subjetividad e historicidad siempre presente en lo cultural” (pp. 25-26) y resalta la importancia de distinguir las subjetividades culturales, lo cual está en con-

---

<sup>1</sup> Ver Anzures (2016), Comisarenco (2017), Gobierno de México (s.f.), López Cedillo (2017), Macías Sánchez (2014, 2020), Medina (2019), Vázquez (2013) y Memórica-AGN (s.f.).

cordancia, como se verá más adelante, con las prácticas teatrales en las prisiones mexicanas, espacios donde el arte permite conectar historias individuales con dinámicas sociales y políticas mucho más amplias.

Seki Sano, previo y durante su estancia en México, mantuvo un compromiso constante con el teatro y la emancipación social. El teatro popular fue el medio que utilizó para eliminar la opresión, el sufrimiento y la ignorancia. Sano destacó la función social del teatro y la capacidad de éste para educar a las personas (Tanaka, 1994). Por otro lado, Freire cuestionó, analizó y dio alternativas para resistir y transformar la reproducción de un sistema de opresión, regido por clases dominantes y clases dominadas, en el que las primeras deshumanizan a las segundas. Los postulados de *La pedagogía del oprimido* se basan en la voz del pueblo en lucha permanente, en busca de recuperar su humanidad, y en ellos se identifica la pedagogía como un instrumento de empoderamiento para los oprimidos (Freire, 2022). Dicha visión resuena con el teatro en contextos de privación de la libertad, el cual brinda a quienes lo practican una plataforma para la introspección, la reflexión, sociabilidad y en algunos casos el cambio.

Llama la atención que Ruth Villanueva (2019), en la presentación a su obra *Teatro penitenciario*, reconoce como parte de los antecedentes de esta disciplina la pedagogía del oprimido de Freire, así como los ejercicios escénicos de Boal y su teatro del oprimido. Villanueva (2019) define el teatro penitenciario como aquel que “no da respuestas, sino ayuda a las personas privadas de su libertad a encontrar sus propias respuestas, al encontrarse frente a diferentes espejos” (p. 12). Jorge Correa (2017) lo caracteriza como “una ventana hacia afuera desde la prisión y a la vez, una visión hacia sí mismo que permite un replanteamiento de vida” (p. 21). Por su parte, la Compañía de Teatro Penitenciario (2018) del Foro Shakespeare aborda “la prevención del delito y la reconciliación social de los internos a través de la empleabilidad y profesionalización en [el] teatro”.

Es común nombrar como “teatro penitenciario” a la práctica teatral en espacios de privación de la libertad. Sin embargo, hoy se pone en discusión dicho término, pues parece incongruente que una forma de teatro que busca la transformación, prevención, reconciliación e introspección de la persona privada de su libertad se ciña a la idea de pena. De acuerdo con el *Diccionario de la lengua española*, el término “penitenciario” se refiere a lo “pertenciente o relativo a la penitenciaría o penal” (Real Academia Española, s.f.). Por lo tanto, se encuentra vinculado directamente con la pena de prisión y con todas aquellas penas relacionadas con las violencias que se viven dentro de las cárceles mexicanas: racismo, discriminación, torturas, hacinamiento, abusos, entre otros.

Actualmente, existen más grupos, colectivos y académicos que buscan una taxonomía que sea humana, antihegemónica, decolonial y dignificante para el quehacer teatral en sitios de privación de la libertad. Esto, mediante trabajos que se comprometen con la digni-

ficación de los espacios carcelarios, intentando borrar los muros simbólicos de violencia, discriminación, falta de oportunidades y corrupción. El propósito es alejarse de la idea de lo penitenciario y de la visión foucaultiana de la prisión como “la maquinaria más poderosa para imponer una nueva forma al individuo pervertido; mediante la coacción de una educación total” (Foucault, 2020, p. 271).

La postura de Foucault contrasta con las iniciativas teatrales en las prisiones mexicanas, que buscan dar alternativas de vida y convivencia a las personas privadas de su libertad mediante la expresión artística en lugar de la imposición disciplinaria. Por lo tanto, al atender la denominación es posible resignificar la práctica teatral al interior de las prisiones mexicanas y reconocerla como un medio de resistencia para creadores y creadoras, actores, actrices y dramaturgos que se encuentran privados de la libertad, dignificando su labor y alejándoles de eso que viven diariamente: la penitencia.

## La pena y Lecumberri

Desde 1917 se sentaron las bases del sistema penitenciario nacional en el artículo 18 constitucional. En el texto del artículo, destacan el trabajo y la educación como las principales herramientas para alcanzar, en ese entonces, la readaptación social de los delincuentes. En años más recientes, se sumó el deporte, la salud y el cumplimiento de los derechos humanos.

Así, desde principios del siglo xx, las actividades artísticas se encuentran amalgamadas a los programas educativos en las prisiones mexicanas.

De acuerdo con las legislaciones en términos penitenciarios, la educación en las prisiones va más allá de la instrucción académica, ya que busca lograr resultados de mayor provecho, como la reincorporación a la vida común del recluso y reducir las posibilidades de reincidencia. Para lograrlo, se incluyen actividades como la asistencia a conferencias, actos culturales, eventos artísticos y deportivos; se espera que éstos influyan en la sociabilidad de los reclusos, además de que los doten de conocimientos sobre sus derechos y obligaciones (Cámara de Diputados y Cámara de Senadores, 2017).

Las penas en las cárceles mexicanas han sido motivo de curiosidad entre la sociedad y objeto de estudio entre la comunidad académica. Lecumberri ha sido la cárcel más importante en la historia de la Ciudad de México por diversos motivos; destacan los relatos sobre lo vivido en su interior, el mote que se le asignó –El Palacio Negro–, su relación con la historia reciente de nuestro país, así como los presos famosos que estuvieron ahí albergados. Como bien señala Graciela Flores (2023), “desde el ladrón común, que purgaba sólo algunos meses en prisión, hasta asesinos famosos, como Gregorio Cárdenas, y célebres capos del narcotráfico internacional, como Alberto Sicilia Falcón y Carlos Kiriakides” (p. 40). A

esta lista, también se pueden agregar los líderes del movimiento ferrocarrilero, Valentín Campa y Demetrio Vallejo; los presos políticos del movimiento estudiantil de 1968, y los artistas que retrataron y transformaron la cotidianidad en las celdas del Palacio Negro, David Alfaro Siqueiros, Manuel Rodríguez Lozano, José Revueltas y José Agustín.

Con el inicio del siglo xx, la ola de modernización y las políticas impulsadas por Porfirio Díaz, entonces presidente de México, fue inaugurada la Penitenciaría de la Ciudad de México, histórica y popularmente conocida como Lecumberri. El inmueble representó una oportunidad para dejar en el pasado los nulos resultados y pésimas vivencias albergadas en las viejas cárceles. Sergio García Ramírez (1979), quien fue el último director de la penitenciaría, expuso:

La cárcel quedó circundada por alta muralla, interrumpida a trechos con pequeños torreones de vigilancia, sin zonas verdes ni campos deportivos ni superficies de recreo, con largas y rectas galerías que en dos pisos agrupaban la sucesión de celdas destinadas a ocupantes solitarios, forradas con planchas de acero, cerradas por puertas metálicas espesas y seguras, cuya mirilla, operada desde fuera, permitía al vigilante observar la presencia del cautivo, inquirir sobre su estado, hacerle llegar objetos diversos y examinar sus movimientos. Contaba cada celda con un camastro y con servicio sanitario, y todas las de un mismo piso y costado podían ser cerradas con una barra de acero (p. 18).

Durante sus primeros diez años de vida, Lecumberri fue una prisión modelo. Una de las mejores de América y un ejemplo a seguir en los estados mexicanos. En términos arquitectónicos se destacó por seguir los principios del esquema del panóptico propuesto por Jeremías Bentham. Mientras que, en lo cotidiano, las actividades laborales y escolares fueron el eje central desde antes de su apertura.

Desde luego la Penitenciaría quedará provista de diferente especie de talleres para el trabajo de los reos, que servirán no sólo para que estos se regeneren y al salir de la prisión cuenten con un elemento honrado de vida, sino para el fin más positivo y justo de que la labor de los criminales contribuya también al mantenimiento de los mismos (Sánchez, 1897, como se cita en Figueroa Viruega y Rodríguez Licea, 2017, p. 110).

Entre 1916 y 1917, los legisladores encargados de dar vida a la nueva Constitución Federal advertían sobre el estado del sistema penitenciario nacional, así como de dos de las principales prisiones de la Ciudad de México: la cárcel de Belén y la Penitenciaría. Al primero lo describieron como una caricatura ridícula, mientras que sobre los recintos aludieron a

la sobrepoblación que existía en ellos, lo que generó un estado de conmoción por la situación que vivían las personas ahí reclusas. Durante sus discusiones y dictámenes, como se puede ver en el *Diario de debates del Congreso Constituyente de 1916-1917*, Lecumberri fue caracterizada como “fatal, infernal, detestable, que merezca que se destruya, aunque se pierdan los millones que se gastaron [...]” (Marván, 2005, p. 791).

Tanto el inmueble como las dinámicas cotidianas sufrieron con el pasar de los años. La sobrepoblación, la falta de recursos, el desinterés de las autoridades, así como el cierre y el traslado de los presos de la cárcel de Belén deterioraron significativamente el recinto. Existieron dos momentos clave en términos de la composición y dinámicas acaecidas allí. El primero fue la acogida de los presos de la cárcel de Belén, hecho que implicó un número significativo de ampliaciones y reformas. Lecumberri se convirtió en cárcel general y preventiva a la vez, donde convergían tanto sentenciados como procesados, lo que provocó que los medios de tratamiento también se diversificaran. De acuerdo con el artículo 18 constitucional, desde 1917 ha sido fundamental considerar la separación de procesados y sentenciados. Los primeros no cuentan con una sentencia dictada, es decir, se hallan sujetos a juicio, mientras que los segundos se encuentran ya condenados a pena privativa de la libertad; por lo tanto, deben ser castigados, sancionados y punidos, convirtiendo así al régimen penitenciario en un planteamiento de los intereses del individuo frente a las urgencias de la defensa social (García, 1975). A su vez deben ser rehabilitados para su cabal regreso a la sociedad.

Con la inauguración de la nueva Penitenciaría de la Ciudad de México, Lecumberri se convirtió en cárcel preventiva. Este hecho fue crucial con relación a los mecanismos de redención, pues ya sólo albergaba reclusos procesados. Esta información será fundamental para comprender la importancia del proyecto del general Carlos Martín del Campo, la educación y la conformación del grupo experimental de teatro en Lecumberri.

Para Michel Foucault, la prisión es un aparato disciplinario exhaustivo, ya que debe ocuparse de todos los aspectos del individuo: educación física, aptitud para el trabajo, conducta cotidiana, actitud moral. Por lo tanto, más que la escuela o el ejército, la prisión es omnidisciplinaria. En el caso mexicano, vale la pena cuestionar el alcance, pertinencia y permanencia de los métodos para transformar la conciencia y, por ende, los comportamientos de los presos. Existen distintas fuentes que abordan la importancia de la educación y de las actividades laborales dentro de los espacios de reclusión en México desde mediados del siglo XIX.

En términos generales, algunos discursos y legislaciones penitenciarias se han transformado en acciones, con el fin de dar un mejor tratamiento a las personas en reclusión, y a su vez disminuir los índices de delincuencia en el país. No se puede pasar por alto el hecho de que cada legislación, acción y tratamiento de regeneración, rehabilitación,

readaptación o reinserción social ha respondido a un proyecto político con repercusiones económicas y sociales. Emilio Portes Gil aludía a “tres potros brutos de muy difícil manejo [...]. Esos potros eran: el ‘partido’, el ‘Museo’ y la ‘Penitenciaría’”, es decir, el Partido Revolucionario Institucional, el Museo de Antropología e Historia y el Palacio de Lecumberri (Flores, 2023, p. 46), recintos caracterizados por una fuerte injerencia social, política e ideológica.

David Alfaro Siqueiros convirtió su celda en oficina para escuchar y dar forma a las protestas de los presos. Bárbara, habitante de la crujía J, expresó: “Señor Siqueiros, una cosa es el mal que Dios nos ha dado y otra cosa es que con nosotros violen la Constitución” (Scherer, 1996, p. 55). De ahí nació un documento con 70 peticiones para David Pérez Rulfo, entonces director de la prisión. Esto es sólo un ejemplo de lo que en Lecumberri llegó a suceder y se gestó en el pensamiento y manos de hombres como Siqueiros, quien asumió la cárcel como un campo de batalla (Scherer, 1996). Es posible decir que lo que hoy se vive en los espacios carcelarios mexicanos es gracias a una serie de iniciativas y procesos sociales, políticos y de pensamiento, iniciados durante la primera mitad del siglo xx.

## El teatro y Lecumberri

Hasta ahora, se han expuesto de manera sucinta los objetivos que las autoridades han planteado, en distintos momentos, con relación a la pena de prisión. Sin embargo, ¿qué pasa con las personas que deben vivirla?, ¿cómo han logrado atravesar ese cúmulo de penas? Existe un estado comúnmente conocido, en la jerga canera, como el *carcelazo*. El golpe de la realidad tras las rejas, el peso de la privación de la libertad, el darse cuenta de que la libertad no está al cruzar la puerta, la dependencia de otro u otros para poder salir de la prisión. Las actividades laborales, educativas, artísticas y deportivas en las prisiones, además de ayudar a la readaptación social de las personas privadas de su libertad, pueden ser un posible antídoto ante el *carcelazo*.

Siqueiros decía que “la vida en prisión es la negación de la vida. Es la inutilidad de las piernas, de los brazos, de los pulmones, de las pasiones que allí quedan muertas. Es el abrazo a un maniquí, el río sin murmullo, el trópico sin sol, el muñón” (Scherer, 1996, p. 56). Por su parte, Álvaro Mutis habló del *carcelazo* como el momento en que la reclusión cae encima, con todos sus muros, rejas, presos, miserias, acompañados de un terrible estado de ánimo y una total desesperanza. “Es como cuando se hunde uno en el agua y busca desesperado salir a la superficie para respirar; todos los sentidos, todas las fuerzas se concentran en eso tan ilusorio y que se hace cada día más imposible y extraño ¡salir!” (Poniatowska, 1997, p. 33).

Encontrar una forma de sobrevivir al encierro no es cosa menor y el arte en sus distintas vertientes ha sido elemento clave para abonar a la distracción, al desahogo, a la recreación, a la voz y al disfrute. En distintos momentos se encuentran ejemplos de lo anterior, tal es el caso que menciona Pablo Piccato (2010) en su obra *Ciudad de sospechosos*:

Prisionera desde 1897, María Villa, La Chiquita, finalmente encontró una distracción en 1900, cuando se le permitió adquirir una guitarra y una mandolina. María escribió en su diario, “parece que Dios me ha mandado la conformidad” (p. 309).

Durante los cuatro años que Siqueiros estuvo en la cárcel su labor artística no cesó, esto gracias al apoyo del entonces director de la cárcel preventiva, el general Carlos Martín del Campo. El 16 de abril de 1958, éste asumió el puesto como director de la cárcel preventiva de la Ciudad de México con 3100 elementos sujetos a procesos. El exmilitar maderista, quien ha sido poco estudiado en la historiografía nacional, se destacó por su compromiso con la rehabilitación de las personas en reclusión, mediante un programa que atacó la ociosidad por diversas vías. En palabras del general:

La ociosidad o falta de ocupación es causante de tan serias irregularidades, en que no eran ajenos los juegos de azar, se inició una organización tendiente a mantener en actividad a la población, dando preferencia al personal analfabeta para aumentar la labor de alfabetización así como deportes y ejercicios, toda vez que la Dirección del Penal tenía su misión, sin ingerencia [sic] alguna en los trabajos, cuya atención estaba a cargo de un jefe de talleres (Martín del Campo, 1963, p. 22).

En términos de rehabilitación social, el general implementó el proyecto denominado “Rehabilitación desde procesados”, el cual buscaba generar oportunidades reales para la reintegración de los delincuentes a la sociedad, tal y como se había planteado desde décadas atrás en las leyes mexicanas. Sin embargo, la diferencia entre los años previos y lo propuesto por Martín del Campo radicó en reconocer a los reclusos como personas con potencial, cuyo alcance debía ponerse en la educación, la cultura y el trabajo retribuido para dejar de ser vistos como personas llenas de odio que debían ser transformadas o regeneradas. “Era ejemplar [...] la humanidad de este hombre y el ojo para escoger a la gente son únicos. En cada crujía, el mayor era la autoridad máxima. Martín del Campo sabía ganarse la confianza de los presos y manejar situaciones que ningún estadista habría podido sacar adelante” (Poniatowska, 1997, p. 36).

Entre los hombres escogidos por el general, se encontraba el colombiano Álvaro Mutis, quien llegó a ser reconocido por los demás reclusos como el Mayor por haber estado a car-

go de la cruzía H, la cual estaba destinada para que los recién llegados al recinto pasaran su primera noche. Mutis les recibía y se encargaba de asignarles una celda; para ello debía establecer un primer contacto mediante el cual reconocía la situación emocional de cada recién llegado: deprimido, desorientado, desesperado. Fue durante sus 15 meses de reclusión que encontró en el teatro y la escritura una forma para hacer frente a los carcelazos. Álvaro Mutis fue pieza clave para llevar a cabo el proyecto “Rehabilitación desde procesados” mediante el cual se buscaba

la implantación de la cultural, el trabajo, el deporte y el arte en sus diversas manifestaciones, con el propósito, no sólo de hacer más llevadera la vida sino de cubrir fallas localizadas, como el analfabetismo y el desconocimiento de oficios que les proporcionen un medio honesto de vida, valorando su aprendizaje de manera que se sientan estimulados en forma de provocar el interés por cultivarse, pero alcanzando las mejores calificaciones y de asegurar la calidad apreciativa de su trabajo en cualesquiera otra actividad industrial, artística o deportiva, con lo cual se les ayuda para el futuro y se cubrirán las fallas encontradas al ingresar (Martín del Campo, 1963b, p. 13).

Para Carlos Martín del Campo, el proceso de readaptación social debía iniciarse previamente a que la sentencia les fuera dictada. Como se mencionó en páginas anteriores, esta acción no se consideraba en la ley, ya que las actividades laborales y educativas que se llevaban y se llevan a cabo en las prisiones mexicanas están enfocadas en las personas sentenciadas. De aquí la particularidad y relevancia del proyecto citado.

Gracias a dicha iniciativa, hacia 1959 se organizó de manera formal el grupo de teatro experimental de la Cárcel Preventiva del Distrito Federal, lo que dio lugar a la práctica de ejercicios de escritura, actuación y creación de escenografía. El grupo de teatro contó con la asesoría de profesionales como Seki Sano, Fernando Wagner, Ricardo Villegas, Eduardo Ramírez Villamizar. Éste último fue testigo de los vestuarios que se elaboraron con cobijas, sábanas y colchas remendadas que, de acuerdo con Mutis, en escena tenían una cualidad muy misteriosa y para su coterráneo eran muy bellos.

Sobre la visita de Seki Sano, Mutis describió que lo veía emocionado ante la oportunidad de orientarles para llevar a cabo la obra, mientras que “a los muchachos los llenó de entusiasmo la visita del maestro” (Poniatowska, 1997, p. 99). Hablar de Seki Sano es hablar de una de las más importantes influencias internacionales en la conformación de la escena nacional durante las primeras décadas del siglo xx. Como bien señaló Luis Mario Moncada (2011), el arribo de Sano a nuestro país constituyó un parteaguas para la instauración de una nueva escuela de actuación, además de que la relación entre sus ideales políticos, la realidad mexicana y su postura sobre el teatro dieron lugar a reflexiones profundas sobre

la opresión humana. Como bien se sabe, empuñó el teatro como agente de transformación social, de ahí que su quehacer teatral sea reconocido por su compromiso, su dedicación al pueblo y a la emancipación de los seres humanos (Tanaka, 1994).

De estas visitas, es posible deducir que la actividad artística y teatral en Lecumberri tuvo eco más allá de sus muros. El proyecto de Martín del Campo, en conjunción con los artistas que ahí estuvieron reclusos, dio lugar a un espacio particular de creación y encuentro.

## El Cochambres

Como ya se mencionó, Álvaro Mutis estuvo al frente del grupo de teatro experimental durante los 15 meses de su reclusión. En ese tiempo y gracias a su dirección, se llevó a escena la obra titulada *El Cochambres*, inspirada en la historia de uno de los hombres con los que compartía la cárcel. En palabras de quien fuera una de sus amigas más cercanas durante su estancia en el Palacio Negro, Elena Poniatowska (1997):

La montó, preparó a cada actor. Ninguno había subido antes a escenario alguno, Mutis tuvo que representar cada una de las partes, una, dos, diez, cien veces hasta que el titular del papel se la aprendiera. Dedicó a este trabajo lo mejor de sus energías y de su tiempo [...] (pp. 47-48).

Demostó así su dedicación a la práctica teatral en Lecumberri. Entre los hombres que Mutis acompañó al escenario estuvieron: Pedro Espinosa Valdés, Chucho Sánchez García, Víctor Pacheco Tejada, Manuel Mendoza Coter, Roberto Gómez Godínez, Dionisio Encinas, Di Puglia, *el Ford*, *el Tin Tan*, *el Tiliches*, Luis Almanza, *el Salto*, *el Garnachas*, Pedro *el de la Tienda*; además, los ferrocarrileros Alberto Lumbreras, a quien describía como fuerte y estable como una roca, Gilberto Rojo Robes y Demetrio Vallejo, el hijo de don Filomeno Mata, y Zuno Arce (Poniatowska, 1997). Todos ellos compañeros de prisión, pero también hombres que Mutis reconoció como actores, protagonistas de una labor “emocionante y con sorpresas realmente deliciosas” (Poniatowska, 1997, p. 70). Para el colombiano, los ferrocarrileros fueron hombres de un valor enorme, en quienes descubrió virtudes nacionales que parecerían sacadas de algún mito; estaban también los más jóvenes, como aquel muchacho que se dormía en escena con el cigarro de marihuana en el bolsillo; un señor que pintaba desnudos femeninos con fondos como el Partenón, flores y mariposas; uno más que describía versos; mientras que el protagonista de la obra fue un peluquero descrito como la mezcla de Charles Chaplin, Stan Laurel y Cristo de Cranach (Poniatowska, 1997).

Todos, llenos de una buena voluntad inagotable, misma que provocaba que pasara desapercibida la parquedad de medios con los que contaban. Aquí vale la pena replicar la pregunta de Mutis a Elena: ¿quieres saber sobre qué trata la obra? *El Cochambres* es la historia de un recluso que

llevaba dos años y medio preso por haberse acostado, después de una larga visita a la pulquería, sobre quince margaritas en un parque público. Su delito tiene el delicioso nombre de daño en propiedad del Estado y su abogado, de oficio naturalmente, olvidó pedir apelación de la sentencia y aquí purgó sus dos largos años y medio el pobre Cochambres. Arreglaba los zapatos en el taller de zapatería de la Cárcel y ahora está en Iztapalapa, esperando la libertad de un momento a otro (Poniatowska, 1997, p. 67).

El autor de *El Cochambres* fue el licenciado Rolando Rueda de León, escritor ocasional y abogado de oficio. De acuerdo con Mutis, la obra iba más allá del relato del hombre que se durmió sobre las flores, fue también una comedia sobre la vida en Lecumberri. Rueda de León escribió primero un cuento basado en el caso del Cochambres, el cual encontró archivado en los ficheros de la Penitenciaría. Posteriormente, creó la obra (Poniatowska, 1959).

La palabra *cochambre* hace alusión a la suciedad o la porquería. Rolando Rueda de León conoció al Cochambres, quien olía a pulque trasnochado y a rebanas de zanahoria con chile verde. El Mayor de la cruzaba al pasar “revista” y ver a ese hombre sucio y desgredado, le dijo al primer oficial en turno:

- Míralo, Garnica; está más mugroso que un Cochambres.
- Eso es mi Mayor... ¡es un Cochambres! (Poniatowska, 1959, p. 40).

Fue así como nació el mote y después la historia del Cochambres, un humilde zapatero remendón que sentenciaron los jueces a dos años y medio de prisión por haberse acostado sobre cuatro margaritas (Poniatowska, 1959). Ante este dato, es necesario señalar la importancia de la memoria, las historias de vida y el reconocimiento de los unos a los otros en prisión. Actualmente existen cada vez más textos inspirados en la vida, el delito o la estancia en prisión de quienes se involucran con el teatro en espacios de privación de la libertad.

El 5 de septiembre de 1959, el periódico *El Mañana* publicó la nota “¿Una burla a la justicia? ¡Por cuatro margaritas, estuvo dos años y medio! La historia del Cochambres”, autoría de Elena Poniatowska, con fotografías de Julio Mayo. La nota estuvo dividida en cuatro secciones: “El público”, “La función”, “Cómo se escribió *El Cochambres*” y “No les cayó bien

a los jueces la obra *El Cochambres*. La sección titulada “El público” permite dar cuenta de Lecumberri como un espacio particular de creación y encuentro, y evidencia la relevancia de la obra en términos artísticos, sociales y de denuncia. Así, el teatro funciona como un medio para que las personas privadas de su libertad puedan, además de crear, distraerse y hacer frente a la cárcel, también tener voz y denunciar un sistema arbitrario en términos de impartición de justicia.

Esposas, madres, hermanos y amigos de quienes formaron parte del grupo de teatro experimental de la cárcel preventiva fueron parte del público durante las dos presentaciones que tuvo la obra. A la segunda presentación asistieron tanto personalidades políticas como artísticas, entre las que se encontró Rosario Castellanos, el expresidente de México Emilio Portes Gil, el periodista Alberto Catani del *Diario de la Tarde*, Jorge Saldaña de Televisión, funcionarios como jueces y agentes del Ministerio Público.

La crítica teatral Margarita Mendoza López expresó que “*El Cochambres* es tan completo que puede jugarse desde varios ángulos, tanto humanos como teatrales” (Poniatowska, 1959, p. 37). Las emociones generadas por esta puesta en escena se dejaron sentir y fueron expresadas por hombres como José Revueltas, que con el rostro descompuesto por la emoción indicó: “¡Son unos actores regios! Me da tristeza pensar que estos pobres presitos van a ir luego a meterse todos solitos, a sus celdas!” (Poniatowska, 1959, p. 37), mientras que don Armando de María y Campos: “Ha sido una de las emociones más puras en mi vida” (Poniatowska, 1959, p. 37), y Seki Sano: “quedo maravillado de la interpretación de los reclusos, de la habilidad del joven y talentoso director y de la rara maestría del autor para construir su obra, ofreció incondicionalmente sus servicios” (Poniatowska, 1959, pp. 36-37).

Sobre la presentación de la obra, ésta se llevó a cabo al interior de Lecumberri; los presos siempre custodiados por policías entraron a la sala ante la expectación de familiares, amigos y las personalidades señaladas. Surge un intercambio de miradas, sonrisas, saludos a lo lejos y nerviosismo. Después de un momento todo regresa al orden y cae sobre la sala un gran silencio respetuoso. Va a levantarse el telón: ¡Tercera llamada!

Con *El Cochambres* se lloró y se rio, el público siguió paso a paso los diversos episodios del encarcelamiento de su personaje y, durante más de una hora, permaneció clavado en sus asientos, tan conmovido como frente a una película de Charles Chaplin. “*El Cochambres* provoca los mismos sentimientos que Chaplin: sorpresa, ternura, indignación, risa. Cada vez que el *Cochambres* aparecía en el escenario un murmullo de aprobación, de simpatía corría entre los espectadores: ¡Míralo! ¡Pobrecito! ¡Ay, míralo!... Dime si no te encanta. ¡Es que es lindo!” (Poniatowska, 1959, p. 40). Fue tal el éxito de esta puesta en escena, que se intentó que el grupo de actores saliera de la penitenciaría para representar su pieza en los teatros capitalinos. “El hecho sentaría un precedente mundial ya que sería

la primera vez que una obra escrita por reclusos, actuada por reclusos y dirigida por un recluso, fuera mostrada en público” (Poniatowska, 1959, p. 41).

Durante los años que el general Martín del Campo 1963 estuvo al frente de Lecumberri, el grupo de teatro experimental tuvo tal éxito que:

[...] como autores, o sea quienes escriben las obras para su representación y como actores para su interpretación, hemos tenido un equipo formado por 273; todo lo cual representa un efectivo de 2,884 para ser restado de 5,972 que antes mencionamos, quedándonos 3,088, de cuyo número 15% está constituido por enfermos mentales, tuberculosos y otros padecimientos y el resto o sean 2,625 en los talleres, en cocinas, panadería, auxiliares de mando en Crujías y oficinas interiores (p. 20).

La actividad teatral en la prisión preventiva de la Ciudad de México hacia finales de 1950 e inicios de 1960 fue tan prolífica que, además de *El Cochambres*, se escribieron nueve comedias inspiradas en los hechos vividos por los autores o basadas en la vida de sus compañeros. *Los delincuentes*, *El licenciado no te apures*, *El calavera*, *La ruta rebelde sin causa*, *El engaño*, *Culpable o casi*, *La hora de la traición*, *La noche de la duda* y *Eso que llaman justicia*. De acuerdo con las descripciones por parte de Martín del Campo, los argumentos fueron de extraordinario realismo.

Además de las obras de autoría por parte de los procesados, también llevaron a escena textos de autores como Lord Dunsany y Reginald Rose. Del primero, *Los dioses de la montaña*; del segundo, *Doce hombres en pugna* (Martín del Campo, 1963). Los resultados del teatro en Lecumberri fueron más allá de las fronteras de la prisión, pues hacia 1961 la Sociedad de Críticos no Asociados de la Ciudad de México otorgó Diploma Blanco al grupo de teatro experimental por las comedias *Los delincuentes* y *El licenciado no te apures*.

El 26 de noviembre de 1960, nuevamente, el periódico *El Mañana* daba cuenta de la actividad teatral en la cárcel preventiva. En la nota se recordaba la presentación de *El Cochambres*, así como las reacciones suscitadas entre jueces y funcionarios de las cortes penales, quienes se incomodaron al verse retratados en escena. Meses más tarde, *Los delincuentes*, autoría de Jesús Sánchez García, reactivó su molestia, pues junto con *El licenciado no te apures* fueron “páginas vivas arrancadas de las lacras existentes en las Cortes Penales: los ‘tinterillos’ y los malos funcionarios que aún no son erradicados totalmente del penal [...] *El licenciado no te apures* es el retrato de los ‘abogados’ que viven del sablazo, los cuales rondan como buitres los delitos más indignantes, burlándose de sus víctimas” (Nota periódica, 1960, p. 28). Julio Scherer (1960) la identificó como una sátira sin contemplaciones, en la que se ridiculizó tanto a la policía como al servicio secreto, además de burlarse del

sistema penal mexicano: “No hay juzgado que cumpla con su deber. Impera la burocracia, el mal humor, la desidia en todo su personal” (p. 14).

Después de más de 70 años en función y a pesar de haberse proyectado como la cárcel más moderna de América Latina, el tiempo tuvo repercusiones. El desinterés de las autoridades, la falta de recursos y las distintas políticas penitenciarias dieron lugar al final de Lecumberri. A lo largo del siglo xx, las distintas administraciones del recinto intentaron mejorar las condiciones de vida de los reclusos. Unas concentradas en la atención de las necesidades físicas del inmueble, otras buscando alcanzar las metas de la readaptación social y unas más llevando a cabo reformas tan incipientes que terminaban por no cambiar nada o muy poco (Flores, 2023).

Con el fin de comprender las últimas décadas de la prisión en cuestión, es de subrayar que, hacia la segunda mitad de la década de 1960, ésta fue el bastión de la represión política de México. Como bien señala Rodrigo Moreno (comunicación personal, 12 de enero 2025), desde el movimiento estudiantil de 1968 hasta su clausura, la penitenciaría se dedicó principalmente a recluir presos políticos, y las medidas aplicadas para alcanzar la readaptación social se volvieron progresivamente menos indulgentes.

Tanto en el tiempo de Lecumberri como actualmente, el teatro ha sido considerado por las autoridades carcelarias como un medio para la transformación de los reclusos. Sin embargo, las personas privadas de su libertad han dado un giro a esa postura y lo han sabido usar como medio de denuncia y demanda, como forma de expresión y de reflexión a partir de sus historias de vida y experiencias en prisión. Han sabido poner en práctica lo que Seki Sano tuvo como lema: “el arte es un arma” (Tanaka, 1994, p. 55), y hacer de la cárcel lo mismo que Siqueiros: un campo de batalla (Scherer, 1996).

## Reflexiones finales

Actualmente existen cada vez más textos dramáticos escritos en contextos de privación de la libertad que nacen a partir de ejercicios de memoria acompañados de una fuerte carga de demanda y denuncia. Por lo tanto, lo acontecido en Lecumberri hace más de seis décadas da testimonio de la gesta de una forma de denuncia que la misma autoridad ha puesto en manos de las personas privadas de su libertad, y que éstas han transformado en un espacio para hablar, vivir, reconocer y reconocerse en sus historias y las de otros: el teatro.

Tanto políticos, creadores, autoridades penitenciarias, como académicos e investigadores se han dado a la tarea de discurrir sobre los objetivos y beneficios de la práctica del teatro en contextos de privación de la libertad. El reconocimiento del desarrollo de la

práctica teatral en las prisiones mexicanas desde una visión histórica permite reconocer las permanencias, rupturas y desafíos en términos discursivos y prácticos.

Durante la primera mitad del siglo xx, el sistema penitenciario mexicano estuvo caracterizado por su deseo de rehabilitar a los entonces reconocidos como reos o reclusos. Para lograrlo se reconoció la necesidad de fomentar tanto actividades laborales como educativas. En el caso particular de la Cárcel Preventiva del Distrito Federal, las actividades educativas estuvieron estrechamente relacionadas con las actividades culturales y artísticas, pues se les consideró como un medio contra la ociosidad y una herramienta para la reincorporación de los penados a la sociedad. Gracias a los testimonios de Álvaro Mutis, David Alfaro Siqueiros, Elena Poniatowska y a lo publicado en la prensa de la época, se sabe que el teatro en dicha cárcel fue más que un medio para rehabilitar procesados. Fue un espacio de encuentro, creación y puente entre los creadores recluidos y un grupo nutrido de artistas que se encontraban en libertad. Todo lo anterior no habría sido posible sin la iniciativa, voluntad y visión de Carlos Martín del Campo.

En términos políticos y discursivos se ha pasado de la “readaptación social” a la “reinserción social”; actualmente se hace énfasis en los derechos humanos y en la creación de condiciones que permitan una reintegración efectiva de las personas privadas de su libertad a la sociedad. En este marco, el arte y la cultura han ganado un espacio relevante como elementos de transformación social. Gracias a esfuerzos tanto institucionales como independientes, hoy en día, el teatro con y para personas privadas de su libertad forma parte de diversos programas culturales y proyectos de reinserción que buscan dignificar a quienes están tras las rejas y brindarles herramientas para una vida fuera del delito.

Tal y como ocurrió en Lecumberri, el teatro en las cárceles mexicanas actualmente es una herramienta que funciona para justificar el discurso institucional con relación a la reinserción social. Pero también es una forma de distracción, recreación, convivio, demanda y denuncia para las personas privadas de su libertad. Muchos de los textos que surgen en prisión no sólo buscan entretener, sino también visibilizar las problemáticas del sistema penal, evidenciar las injusticias y proponer reflexiones sobre la libertad, la identidad y la dignidad humana.

De acuerdo con Denise Anzures (comunicación personal, 14 de junio de 2024), los ejercicios escriturales que nacen al interior de las prisiones son importantes por su pertinencia social, política y estética. Esas tres características son un elemento clave para entender la continuidad de estas prácticas, mismas que están estrechamente relacionadas con la memoria y la historia de las personas privadas de su libertad. El legado de figuras como Álvaro Mutis, Rolando Rueda y Jesús Sánchez García, quienes encontraron en el arte una vía de resistencia y esperanza, resuena en los proyectos actuales que utilizan el teatro como una herramienta de transformación social.

Es posible señalar casos contemporáneos como *Casa Calabaza*, la primera obra de teatro escrita en reclusión y que se monta profesionalmente con actores fuera de una prisión en México (Anzures, comunicación personal, 31 de enero 2025). A su vez, su relevancia radica en que, gracias al texto de María Elena Moreno, mejor conocida como *Maye*, las y los espectadores tienen la oportunidad de escuchar y observar el relato autobiográfico de la autora; además, para la autora fue un medio de desahogo y transformación desde la prisión.<sup>2</sup>

En ese mismo sentido, *La espera* es una obra que forma parte del repertorio de la Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare. Fue escrita y dirigida por la reconocida dramaturga yucateca Conchi León. Inicialmente se relataba la historia de cuatro hombres que estuvieron presos en Santa Martha: un homicida, un violador, un ladrón de autos y un asaltante a mano armada. Cada uno compartía sus historias de vida, sus recuerdos, las causas que los llevaron a delinquir y su estadía en prisión. Actualmente se representan sólo dos de los cuatro monólogos. Es importante destacar que quienes están en escena son personas que estuvieron privadas de su libertad, que cuentan parte de su historia de vida y que como bien indica León: “lo cambiaron todo para ensayar, disciplinarse e integrarse a un nivel semiprofesional en la actuación. El que no vuelvan a delinquir es la prueba de que la utopía es posible” (Secretaría de Cultura, 2018). Cada monólogo surge a partir de la respuesta a preguntas específicas: qué los lleva a delinquir, qué perdieron en la cárcel, qué aprendieron, qué es lo primero que hicieron al salir de ella, cuál es su relación con Dios, y cómo tratan de reconstruir su vida (Secretaría de Cultura, 2018).

Existe una constante entre las autoridades carcelarias, los creadores escénicos y algunos académicos que trabajan o estudian la práctica del teatro en prisión: asumir dicha actividad como herramienta transformadora para las vidas de quienes participan en él. Este posicionamiento debe ser cuestionado y sometido a análisis, pues responde a la efectividad de uno de los más cuestionables objetivos de las instituciones carcelarias: la reinserción social.

En conclusión, las experiencias de quienes formaron el grupo de teatro experimental en Lecumberri, así como los proyectos contemporáneos, dan cuenta de que el arte puede ser

---

<sup>2</sup> Anzures es enfática al exponer que “desde hace más de 30 años, el Programa Nacional de Teatro Penitenciario funciona como un estímulo a la creación, impulsado por la Secretaría de Gobernación y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. A lo largo de más de tres décadas, las y los internos han producido cientos de textos dramáticos; sin embargo, ésta es la primera vez en la historia de la dramaturgia penitenciaria que una de sus obras es llevada a los teatros más importantes del país, así como a festivales nacionales e internacionales”. Secretaría de Cultura (14 de abril 2023). Recuperado de: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/casa-calabaza-una-travesia-por-los-territorios-sombrios-de-las-relaciones-familiares>

una herramienta efectiva para humanizar los espacios de privación de la libertad y construir nuevas narrativas sobre justicia, dignidad y libertad. Es una herramienta para visibilizar las problemáticas al interior de las prisiones, un medio para el desahogo, la reflexión, la introspección y una forma de recreación y convivio. Además, da lugar a nuevas formas de convivencia y sociabilidad en espacios tan complejos como las prisiones.

### Fuentes consultadas

- Anzures, Denise. (2011). Prólogo. *Libertad entre muros: Premio Teatro Penitenciario 2007-2009*. Instituto Nacional de Bellas Artes; Secretaría de Seguridad Pública.
- Anzures, Denise. (2016). La génesis del teatro penitenciario en México. *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, 16(67), 20-21.
- Boal, Augusto. (1989). *Teatro del oprimido: Teoría y práctica* (4ª ed.). Editorial Nueva Imagen.
- Cámara de Diputados y Cámara de Senadores. (2017). *Reforma publicada en el Diario Oficial de la Federación el 23 de febrero de 1965*. [https://www.constitucion1917-2017.pjf.gob.mx/sites/default/files/CPEUM\\_1917\\_CC/procLeg/062%20-%2023%20FEB%201965.pdf](https://www.constitucion1917-2017.pjf.gob.mx/sites/default/files/CPEUM_1917_CC/procLeg/062%20-%2023%20FEB%201965.pdf)
- Comisarenco Mirkin, Dina. (2017, enero-junio). “Retratistas y retratados frente a frente”: las escenografías de David Álfaro Siqueiros en Lecumberri. *Revista de Historia de las Prisiones*, (4), 43-59. <https://www.revistadeprisiones.com/wp-content/uploads/2017/05/2.retratistas.pdf>
- Correa, Jorge. (2017). *STRAP: Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva*. Plataforma AC.
- Compañía de Teatro Penitenciario. (2018). *Quiénes somos. Compañía de Teatro Penitenciario*. <https://teatropenitenciario.blogspot.com/p/somos-la-compania-de-teatro.html>
- Figueroa Viruega, Edmundo Arturo y Rodríguez Licea, Minerva. (2017). La Penitenciaría de Lecumberri en la Ciudad de México. *Revista de Historia de las Prisiones*, (5), 98-119. <https://www.revistadeprisiones.com/wp-content/uploads/2017/10/5.-Edmundo-Arturo-Figueroa-Viruega-y-Minerva-Rodr%C3%ADguez-Licea.pdf>
- Foucault, Michel. (2020). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- Flores Flores, Graciela. (2023). *Palacio Negro, el final de Lecumberri y el “nuevo” penitenciarismo mexicano, 1971-1976*. Universidad Autónoma de Coahuila.
- Freire, Paulo. (2022). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.
- García Ramírez, Sergio. (1975). *La prisión*. Fondo de Cultura Económica; Universidad Na-

cional Autónoma de México.

García Ramírez, Sergio. (1979). *El final de Lecumberri*. Editorial Porrúa.

Gobierno de México. (s.f.). *La aportación artística de David Alfaro Siqueiros resguardada por el AGN*. <https://www.gob.mx/agn/es/articulos/la-aportacion-artistica-de-david-alfaro-siqueiros-resguardada-por-el-agnmex>

Hernández Castillo, Aída. (Coord.). (2017). Introducción. En *Resistencias penitenciarias: Investigación activista en espacios de reclusión* (pp. 9-25). Juan Pablos Editor.

López Cedillo, Iyalli del Carmen. (2017). *Teatro canero. Hacia una configuración cultural penitenciaria* [Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana]. Repositorio institucional Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa <http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/bitstream/123456789/259/1/Teatro%20Canero.%20Hacia%20una%20configuraci%C3%B3n%20cultural%20penitenciaria.pdf>

Macías Sánchez, Brenda Margarita. (2014). *Castigar y crear: un estudio de caso de la puesta en escena Ricardo III, versión 0.3* [Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana]. Repositorio Ibero. <http://ri.ibero.mx/handle/ibero/4393>

Macías Sánchez, Brenda Margarita. (2020). *Teatro penitenciario en América Latina: Acontecimiento, entre espacios y presencias en convivio ante Ricardo III de El Mago y la CoArtRe* [Disertación de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio de Tesis de la Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información. <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000803448>

Martín del Campo, Carlos. (1963, 4 de mayo). *Antecedentes de sistemas penitenciarios de México y labor desarrollada en la Cárcel Preventiva del D.F., dentro del régimen actual* [Conferencia]. Sistemas penitenciarios de México, Universidad Autónoma de Hidalgo, México.

Marván Laborde, Ignacio. (2005). *Nueva edición del Diario de debates del Congreso Constituyente de 1916-1917* (Tomo 1). Suprema Corte de Justicia de la Nación. [https://sistemabibliotecario.scjn.gob.mx/sisbib/po\\_2010/69020/69020\\_8.pdf](https://sistemabibliotecario.scjn.gob.mx/sisbib/po_2010/69020/69020_8.pdf)

Medina, Angélica. (2019, 17 de junio). "Siqueiros. Encarcelar la llamada" exposición permanente en Lecumberri. Dónde ir. <https://www.dondeir.com/cultura/siqueiros-encarcelar-la-llamarada-exposicion-permanente-en-lecumberri/2019/06/>

Memórica-AGN. (s.f.). Miradas del encierro: vida y arte desde las rejas. [https://memorica-mexico.gob.mx/es/memorica/Lecumberri\\_Miradas\\_del\\_encierro](https://memorica-mexico.gob.mx/es/memorica/Lecumberri_Miradas_del_encierro)

Moncada, Luis Mario. (2011). El Milagro teatral mexicano. En David Olguín (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 94-116). Fondo de Cultura Económica.

Piccato, Pablo. (2010). *Ciudad de sospechosos: Crimen en la Ciudad de México, 1900-1931*. Publicaciones de la Casa Chata; Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; Fondo nacional para la cultura y las artes.

- Poniatowska, Elena. (1959, 5 de septiembre). ¿Una burla a la justicia? Por cuatro margaritas, estuvo dos años. La historia del Cochambres. *El Mañana*, 32-40.
- Poniatowska, Elena. (1997). *Cartas de Álvaro a Elena Poniatowska*. Alfaguara.
- Real Academia Española (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/penitenciario>
- Secretaría de Cultura. (2018, 5 de julio). *La Espera, montaje escénico sobre la libertad y las segundas oportunidades*. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-espera-montaje-escenico-sobre-la-libertad-y-las-segundas-oportunidades?idiom=es-MX#:~:text=El%20texto%20escrito%20y%20dirigido%20por%20Conchi%20Le%C3%B3n%2C,en%20algunos%20casos%20por%20m%C3%A1s%20de%20dos%20d%C3%A9cadas>
- Secretaría de Cultura. (2023, 14 de abril). *Casa Calabaza: Una travesía por los territorios sombríos de las relaciones familiares*. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/casa-calabaza-una-travesia-por-los-territorios-sombrios-de-las-relaciones-familiares>
- Scherer García, Julio. (1960, 6 de noviembre). Dos horas y media de libertad. *Excélsior*, 14.
- Scherer García, Julio. (1996). *Siqueiros, la piel y la entraña*. Consejo Nacional de Cultura.
- Tanaka, Michiko. (1994). Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America. *Latin American Theatre Review*, 27(2), 53-69.
- Vázquez, Juan de Dios. (2013). Rejas, murallas y otras demarcaciones: David Alfaro Siqueiros y José Revueltas en “El palacio negro de Lecumberri”. *Historia Mexicana*, 62(3), 1211-1265.
- Villanueva Castilleja, Ruth Leticia. (2019). *Teatro Penitenciario*. Porrúa.
- Walsh, Catherine. (2018). Estudios (inter)culturales en clave de-colonial. En Pedro Pablo Gómez (Ed.), *Aprender, crear, sanar: Estudios artísticos en perspectiva decolonial* (pp. 15-37). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Repositorio institucional del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/248207>