

Trinity University

Digital Commons @ Trinity

Modern Languages and Literatures Faculty
Research

Modern Languages and Literatures Department

Spring 2016

Prisiones y Afectos: Reescrituras Visuales del Cuerpo Encarcelado en la Producción Documental Mexicana Contemporánea

Rosana Blanco Cano

Trinity University, rblancoc@trinity.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.trinity.edu/ml_l_faculty



Part of the [Modern Languages Commons](#)

Repository Citation

Blanco-Cano, R. (2016). Prisiones y afectos: Reescrituras visuales del cuerpo encarcelado en la producción documental mexicana contemporánea. *Alter/nativas*, 6, 1-25.

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures Department at Digital Commons @ Trinity. It has been accepted for inclusion in Modern Languages and Literatures Faculty Research by an authorized administrator of Digital Commons @ Trinity. For more information, please contact jcostanz@trinity.edu.

PRISIONES Y AFECTOS: REESCRITURAS VISUALES DEL CUERPO ENCARCELADO EN LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL MEXICANA CONTEMPORÁNEA

Rosana Blanco-Cano
Trinity University, San Antonio

Este trabajo analiza documentales que desarrollan estrategias visuales y discursivas centradas en expresividad afectiva y corporal de individuos marcados por el encierro carcelario. Interesa en particular los trabajos Mi vida dentro (Lucía Gajá, 2007) y Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra (Carlos González/Pablo Ramírez Durón, 2011) que consideran, respectivamente, experiencias emocionales derivadas de una íntima relación con registros fotográficos y teatralidad. Al centrar la experiencia afectiva que al mismo tiempo se conjuga con la experiencia del cuerpo (Hardt 2007), estos trabajos construyen repositorios de emociones donde los “socialmente ausentes” (Foster 2013) acceden a espacios expresivos alternativos donde se confirma la interdependencia de las narrativas emocionales íntimas con los discursos y prácticas políticas, culturales y económicas. De esta manera, se propondrá que estos materiales responden a la necesidad de revitalizar no sólo las connotaciones impuestas a los cuerpos encarcelados, sino al propio quehacer cinematográfico.

Nuestro conocimiento de la labor epistémica del afecto es crucial no sólo para nuestra comprensión de la cultura neoliberal, sino también [...] para la identificación y comprensión de las estrategias insistentemente afectivas de la contestación de la cultura neoliberal. (Reber, Kindle loc. 1845)

Para México, entendido como una geografía de contornos porosos, la llegada del nuevo milenio ha significado no sólo la anhelada pluralidad política sino también la exacerbación de procesos excluyentes de talante neoliberal. Además, en este periodo ha crecido exponencialmente un ambiente de terror resultante de la violencia del narcotráfico, la militarización del país y la corrupción del estado, dando lugar a manifestaciones de fragilidad humana marcadas por dinámicas de extrema crueldad (Franco 2). Como una más de las dinámicas de crueldad, y de la

mano de los proyectos biopolíticos¹ estadounidenses (Fondevilla s/p), el encarcelamiento de jóvenes, pobres, mestizos/as o indígenas, sin educación —aquéllos que nacen con un “capital negativo” (Segato 150)— ha incrementado dramáticamente durante las últimas décadas, convirtiendo a las cárceles en “bodegas humanas”(Sudbory xii) donde se ha almacenado a aquéllos que no tienen un lugar social. Los “desalojados del espacio hegemónico” (Segato 150), permanecen extranjeros al capital neoliberal (Franco 216), siendo, si acaso, números en archivos carcelarios sin traza de humanidad y considerados fácilmente desechables.

Si los medios masivos de comunicación han servido fielmente a las agendas de control y terror social², en este convulso periodo histórico han surgido también discursos visuales disidentes que contestan, como sugiere Dierdra Reber, la cultura neoliberal y su implacable crueldad (Kindle loc. 1730). Destacan, entre estas nuevas producciones, documentales que desarticulan la retórica deshumanizante de individuos encarcelados en contextos (trans)nacionales. El propósito de este trabajo será entonces analizar estrategias visuales y discursivas que, desde el formato documental, dan representatividad a dinámicas que reconstruyen los límites del cuerpo criminalizado, interviniendo así en las políticas de la mirada. Si bien se puede encontrar una amplia gama de documentales que analizan la experiencia carcelaria contemporánea³, creándose con este fenómeno una corriente temática o preocupación común, este trabajo revisa específicamente los documentales *Mi vida dentro* (Lucía Gajá, 2007) y *Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra* (Carlos González/Pablo Ramírez Durón, 2012)⁴. Su particularidad radica en que consideran, respectivamente, el poder de la afectividad de internas/os para así proponer miradas que recuperan la capacidad de enunciación de estos grupos. Al centrar la experiencia afectiva que al mismo tiempo se conjuga con la experiencia del cuerpo (Hardt, Kindle loc. 98), estos trabajos visuales sirven de repositorios emocionales donde los “socialmente ausentes” (Foster xii) acceden a espacios expresivos alternativos. De este modo, y como busca mostrar este trabajo, estos dos documentales confirman la interdependencia de las narrativas emocionales íntimas con los discursos y prácticas políticas, culturales y económicas, revitalizando no sólo las connotaciones impuestas a los cuerpos encarcelados, sino al propio quehacer cinematográfico.

Prisiones, afectos y producción documental: más allá de Presunto culpable (2009)

El año 2009 puede considerarse como un parte aguas que logró la visibilización internacional de la producción documental en México, así como la innegable crisis y perversidad del sistema judicial mexicano. La proyección del aclamado documental *Presunto culpable* (Dir. Roberto Hernández) alcanzó un éxito de público sin precedentes para un documental mexicano, generando una gran controversia al denunciar la premisa que rige al sistema judicial⁵, “culpable hasta que se demuestre lo contrario.” Como muestra el documental, el aparato judicial mexicano funciona mayormente para generar veredictos de culpabilidad sin llevar a cabo investigaciones profundas, siendo los más afectados individuos desprotegidos desde su nacimiento: sin educación y sin recursos económicos ni un conocimiento de sus derechos como ciudadanos. Sin duda, *Presunto culpable* es una poderosa arma de denuncia que enfrenta directamente al monstruo al internarse por los diversos y casi siempre oscuros espacios del proceso judicial mexicano. Sin embargo, y como han señalado Lucía Gajá (2011) y Pablo Ramírez Durón (2014), hay un más allá de *Presunto culpable*, mismo que debe ser considerado para comprender las ricas perspectivas presentadas en los documentales sobre la experiencia carcelaria contemporánea⁶.

Tanto *Mi vida dentro* (Lucía Gajá, 2007) como *Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra* (Carlos González y Pablo Ramírez Durón, 2012) centran la experiencia del cuerpo y las emociones que, a través del encierro y la violencia carcelaria, sufren incontables traumas. Los dos trabajos retratan, poderosamente, la dramática reducción de la expresividad humana en estas geografías de control biopolítico, contradiciendo la promesa de rehabilitación que se estableciera como parte de su justificación para existir. En estos espacios de encierro queda de manifiesto, en palabras de Claudia Ferman, que los cuerpos son lugares donde se despliegan procesos de materialización de lo social y lo político (Kindle loc. 3003). La experiencia de encierro, represión, deshumanización, resulta en el aplastamiento y control, no sólo del cuerpo sino también de la vida afectiva, la más compleja experiencia subjetiva humana (Fuchs & Koch 3). Además de evidenciar la supresión emocional, estos documentales acceden al complejo repertorio afectivo que se manifiesta de forma esporádica en los espacios carcelarios. En algunos casos, incluso, la cámara misma y la estructura narrativa se conjugan poderosamente

para ser los medios incitadores del espacio afectivo, mismo que es cotidianamente aniquilado en las cárceles (trans)nacionales, donde se manifiesta el poder neoliberal y global. En palabras de Juan Poblete, “[la] globalización implica en este contexto [transnacional] no simplemente la forma neoliberal del capitalismo contemporáneo, sino también sus manifestaciones tanto o más poderosas en el ámbito de la constitución de la subjetividades sociales y la movilización del afecto” (Kindle loc. 946).

Se propone entonces, a través de una perspectiva interdisciplinaria que incorpora los estudios visuales, culturales, de la afectividad y de género, que las dos producciones aquí analizadas intervienen políticamente a través de miradas que plasman procesos y experiencias subjetivas humanas que tal vez escapen al poder de las palabras. La cámara documental tiene el poder de mostrar la realidad de un fenómeno social como es el encarcelamiento en las sociedades contemporáneas, enfocando asimismo lo que es suprimido por los mecanismos de control social y la violencia estructural manifiesta en todas las esferas de la vida que estos documentales examinan.

Fotografía, cartas y afectos desde lo transnacional en Mi vida dentro (Lucía Gajá⁷, 2007)

De las producciones documentales del nuevo milenio que representan procesos afectivos contestatarios del discurso deshumanizador destaca *Mi vida dentro*⁸, ópera prima de Lucía Gajá, quien enmarca su trabajo desde una compleja realidad transnacional carcelaria entre México y Estados Unidos. Interesada en discurrir sobre dinámicas que afectan la subjetividad contemporánea de grupos sociales marginalizados del discurso, la directora comenzó una investigación en el año 2000 en relación a las mujeres indocumentadas en Estados Unidos. En 2004, logró finalmente el interés y apoyo institucional para comenzar su documental sobre la experiencia carcelaria. Con un apoyo financiero apenas simbólico (cien mil pesos mexicanos o siete mil dólares) de parte del Instituto Mexicano de Cinematografía viajó a Austin, Texas, para realizar una serie de entrevistas en penales estadounidenses. Es ahí que conoce a Rosa Estela Olvera Jiménez, protagonista del documental. Tras dos años de producción en los que Gajá escribe, edita y dirige, el documental fue finalmente estrenado en 2007. *Mi vida dentro*, y el título ya lo sugiere, identifica el proceso de transformación afectiva e

identitaria de Rosa Estela Olvera, migrante indocumentada acusada en 2003 de asesinato y maltrato de un menor en Austin, Texas, recibiendo noventa y nueve años de prisión y una multa de diez mil dólares sin que necesariamente se haya demostrado su culpabilidad. La capacidad visual y lírica de este documental lleva al espectador a experimentar una perspectiva en la que resalta la agresiva discursividad del sistema judicial estadounidense hacia Olvera. Como mujer mexicana y mestiza de clase trabajadora, ella representa para muchos el cuerpo indeseable y criminal asociado con la migración sin documentos. Como sugiere Michael Kearney, “foreign labor is desired, but the person in whom it is embodied are not desired” (58). Esta deshumanización y cosificación del cuerpo migrante, sobre todo hacia aquellos de origen mexicano o latinoamericano, se refuerza cotidianamente en la estructura simbólica estadounidense a través de diversos canales entre los que resalta el discurso mediático y sensacionalista de los noticieros, así como la actitud de las producciones comerciales que sigue enfatizando la fuerza laboral de los latinos –o su criminalidad– pero que difícilmente los reconoce como productores culturales.

La estructura del documental teje diversas piezas del intrincado mapa emocional de Olvera para así narrar visual y discursivamente el paradójico proceso de (des)humanización que la acusada sufre desde que fuera arrestada. Primero, incluyendo el proceso judicial claramente irregular que culpabiliza a Olvera por representar de antemano la falta de capital cultural (mujer, mexicana sin documentos en Estados Unidos, pobre, sin educación). Segundo, al discurrir sobre la violenta separación de sus dos hijos que evidencia también su posición en desventaja pues su “capital negativo” y su condición de interna la colocan también como sujeto “incapaz” de ser madre. Ella, como tantas otras internas, tiene que adaptarse al encierro donde el individuo es aislado no sólo espacial sino también afectivamente, haciendo que los contornos de su subjetividad personal sean dramáticamente dislocados. El interés particular en estudiar este documental radica, precisamente, en como la directora propone, con una narrativa caleidoscópica lograda a través de un complejo trabajo de edición, la representación visual de las estrategias de supervivencia afectiva que Olvera adopta en un centro de control que de antemano la descuenta. Desde el arresto hasta el momento en que es condenada, la humanidad de Rosa es reducida por los constantes embates discursivos que provienen de

policías, fiscales, custodios. Este cruel proceso es poderosamente documentado por símbolos que metaforizan la experiencia emocional de Rosa Estela Olvera Jiménez, su “vida dentro”: alambres de púas que circunscriben los espacios exteriores de la prisión, múltiples puertas eléctricas que determinan los límites de la (in)movilidad, alarmas, esposas, ventanillas que separan a las presas de sus visitas, y líneas que demarcan lo criminal de lo criminal. Los múltiples encierros a los que se enfrenta esta interna, y a los que las cámaras de Gajá y su equipo de producción tuvieron acceso durante ochenta horas de filmación (cuarenta horas de juicio y cuarenta horas de entrevistas)⁹, servirán sobre todo para llevar a la superficie el cuerpo traumatizado por los mecanismos de crueldad empleados cotidianamente para suprimirlo. Basta mencionar que en la prisión de alta seguridad donde se realiza este documental las internas tendrán derecho sólo a una llamada telefónica de cinco minutos cada seis meses. Este ejemplo concreto ilustra las dinámicas de control emocional características de estas instituciones. Sin embargo, la intención de detallar estos aparatos de control a lo largo de la compleja estructura narrativa de esta cinta, aunado al uso de la cámara fija, tienen más bien una intención contrastante. Es decir, los recursos visuales de este trabajo lograrán captar, paradójicamente y con una cálida pero incisiva mirada, momentos de movilización emocional.

El detallado seguimiento del juicio de Olvera, pues Gajá comienza a seguirlo seis meses antes de que empezara, sirve para enriquecer la perspectiva sobre los complejos procesos afectivos que se derivan de esta brutal experiencia. Destaca en el documental una dinámica pendular que visualmente alterna aplastantes secuencias al interior del juzgado, con cuidadas secuencias al interior de la prisión, mismas que exploran la vulnerabilidad de Olvera frente a las cámaras. Particularmente, la cámara fija parece cumplir un doble propósito, generando con este encuadre una poderosa intervención visual. Primeramente, enmarca el control extremo y la inmovilidad corporal y emocional de las internas en las prisiones de alta seguridad estadounidenses. Sin embargo, el encuadre de la cámara fija logrará asimismo centrar las complejas experiencias afectivas encarnadas en el rostro y voz de la entrevistada. De este modo, sus afectos y reflexiones ocupan el centro, creando en ese espacio de producción documental una ventana hacia la expresión emocional de la interna, quien se atreve a mostrar frente a las cámaras una vulnerabilidad poco aceptada dentro de las paredes de la prisión. El espacio visual,

de esta manera, se convierte en repositorio afectivo para individuos con medios limitados para mantener su conexión social-emocional con el resto del mundo (ver “Clip 1 – *Mi vida adentro*”, <https://youtu.be/rTR2TO3PIbc>). A través de las entrevistas –en una mesa ubicada en un espacio común de la prisión– Olvera hace un recuento, un poco para la cámara, un poco para ella misma, de los momentos que le llevaron a perder por completo la poca personalidad social que tenía como indocumentada antes de ser arrestada en Austin, Texas. Al mismo tiempo, el espacio visual creado por el documental sirve como repositorio del trasladar de los afectos que transitan transnacionalmente –de modo controlado de acuerdo a las circunstancias– a través de fotografías y cartas que contienen la narración de la vida de sus hijos en México, pues tras un periplo burocrático su abuela materna pudo adoptarlos y llevárselos a vivir a Ecatepec, Estado de México.

Un recurso visual empleado eficazmente en este documental es el diálogo que se establece con el archivo fotográfico que mantiene Olvera en prisión, mismo que contiene, casi de manera compartimentada, un repertorio emocional que funge a la vez como reducto para que ella viva sus identidades tanto de hija como de madre (ver “Clip 2 – *Mi vida adentro*”, <https://youtu.be/OIRHLQZ1mi4>). La única secuencia que muestra la celda de Olvera es también la que explora su cuerpo en movimiento: caminado un número reducido de pasos, extendiendo sus brazos hacia la pared o presentando con las manos su colección personal de fotos y cartas. En esta poderosa secuencia, su movilización corporal se conjuga con la movilización de su complejo repertorio afectivo, “casi todas son de mis hijos, la mayoría son de ellos,” confirma ante la cámara, accediendo de este modo a la intrincada relación afectiva definida desde lo fotográfico, pues este se convierte en el medio casi exclusivo para interpelar emocionalmente a aquello físicamente ausente y que se representa en la fotografía. Como tantas otras madres en prisiones estadounidenses, y sobre todo aquéllas que se encuentran en cárceles de alta seguridad, se ve crecer a las hijas e hijos a través de las fotografías que logra recibir. En ese sentido, es crucial considerar una perspectiva de género para leer los procesos afectivos que este trabajo documenta. Las ocasiones especiales, y tal vez uno que otro momento cotidiano capturado por la imagen, serán los medios para seguir alimentando no sólo el afecto sino su propia red emocional como madres, la cual es brutalmente arrebatada al momento de entrar a

prisión. No puede ignorarse a este respecto la intersección entre género, raza y clase social que marca a las prisiones de Estados Unidos pues el 70% de las internas son mujeres pobres de color (afroamericanas y latinas) (Sudbury xiv). Social e institucionalmente estas mujeres quedan marcadas como “inadecuadas” e “ilegítimas” en su derecho y capacidad de ser madres pues, como propone Ruby Tapia, el discurso público estadounidense reconoce la maternidad legítima y aceptable para madres que son de origen europeo y pertenecientes a la clase media (4).¹⁰ Los demás grupos estarán constantemente bajo sospecha tal y como lo confirma el juicio de Olvera: inadecuada, “demasiado inteligente para ser mexicana”¹¹ y, por lo tanto, peligrosa y seguramente culpable sin que se investigue a fondo dicha incriminación. La posición del sujeto materno encarcelado es difícilmente reconocido como tal, pues hacerlo sería reconocerle su humanidad y derechos afectivos básicos. En el caso de Olvera la pérdida es aún más dramática pues sus hijos se encuentran en otro país y literalmente sólo puede acceder a ellos a través de los registros fotográficos y, como se examina en párrafos posteriores, epistolares. La fotografía entonces cumple paradójicamente una doble función. Evidentemente, es productora y receptora de lazos y afectos que asimismo alimentan la subjetividad de las internas. No importa entonces el paso del tiempo pues el referente amoroso se encuentra plasmado como un objeto concreto que “nos toca” cada vez que lo miramos: “The photograph is literally an emanation of the referent. From a real body, which was there, proceed radiations which ultimately touch me, who am here; the duration of the transmission is insignificant; the photograph of the missing being, as Sontag says, will touch me like the delayed rays of a star” (Barthes 80). Así, la relación fotográfica con el objeto ausente participará en la manutención del sentido de humanidad de las internas. Al mismo tiempo, y en contraste, como también reflexionara Barthes, el archivo fotográfico es un espacio donde se confirma la ausencia, implicando en la fotografía rasgos fantasmagóricos con el objeto fotografiado y el propio espectador del evento: “In front of the photograph of my mother as a child, I tell myself: She is going to die: I shudder... over a catastrophe which has already occurred. Whether or not the subject is already dead, every photograph is this catastrophe” (96). El tiempo y la distancia, atrapados en la fotografía, son irreductibles. La posibilidad de estar con el objeto amado, *estar* y *no estar*, queda entonces

reducida a un mínimo espacio que les confirma, sobre todo a individuos encarcelados, la reducción de su propia existencia.



Foto 1. Afectos, cartas y transnacionalidad. *Mi vida dentro*. Cortesía de Lucía Gajá.

La doble función del registro fotográfico citada por Barthes, en la que la enunciación afectiva está intrínsecamente relacionada con el espectro fantasmagórico del hecho fotográfico, se aplica también al amplio registro epistolar que la interna muestra en la secuencia arriba examinada. La transnacionalidad marcará este registro, pues su principal interlocutora epistolar es su madre quien vive, junto con los hijos de Olvera, en Ecatepec, Estado de México. La afectividad transnacional, que circula a través de ricos intercambios pero también presenta sus límites y (des)encuentros, es eficazmente capturada por el documental a través de la inclusión de fragmentos del registro epistolar entre madre e hija. La circularidad de las emociones se refuerza y analiza en el propio documental por comentarios que ellas mismas hacen en relación a lo escrito en las cartas. Además, esta transnacionalidad se percibe a través del formato del propio documental que alterna secuencias entre la prisión y la casa de la madre de Olvera, donde se comparte impresiones y detalles emocionales en relación a la injusticia del encarcelamiento de la joven, o detalles de lo incluido en las cartas –más que nada referencias

positivas a la vida de los niños para no preocupar más a la interna. Este ir y venir construye, a través del relato visual, el intrincado mosaico afectivo de esta familia. La abuela de los niños, asimismo, comparte su propio registro fotográfico con las cámaras, dando acceso a la vida anterior de Olvera quien a los 17 años decidió migrar al país del norte y abandonar sus estudios en empresas turísticas. La suave, pero incisiva narración de su madre, interviene críticamente sobre la situación de su hija encarcelada, mostrando a la Rosa Estela Olvera Jiménez de antes, misma que ya no es, y de la cual es muy difícil tener una impresión futura dado su encierro de por vida.



Foto 2. Afectos, cartas y "modernidad". *Mi vida dentro*. Cortesía de Lucía Gajá.

El complejo archivo emocional de Olvera, producido a través de la articulación visual y narrativa del documental, se vislumbra asimismo con el uso de fragmentos de cartas escritas por ella superimpuestos a imágenes diversas de Austin, Texas. Estos momentos otorgan al relato un ritmo y tesitura puntual cercanos a la interioridad afectiva, metaforizando de diversas maneras la compleja relación de la subjetividad de Olvera con su contexto geográfico-temporal. Por ejemplo, la idea "Llévalo de besos y dile a Brenda que la adoro" es superimpuesta a la imagen de un circuito de vías rápidas en las afueras de Austin, cuya impersonalidad contrasta

visiblemente con la afectividad intrínseca al fragmento epistolar (ver Foto 1). Otra idea proveniente de las cartas, “Mamá, estás tan lejos” (ver Foto 2) es contrastada poderosamente a la imagen de varios rascacielos que forman parte del repertorio espectacular de Austin. En ambos casos, la experiencia íntima de la interna es poderosamente enfatizada a través de una dinámica de contraste con la que se evidencia el extrañamiento de una ciudad como Austin hacia casos como los de Olvera, pues en comparación a lugares como San Antonio, Texas, que mantiene una fuerte relación con su historia mexicana y latina, Austin fue fundada desde sus inicios (1837-1839) como enclave para confirmar el poder anglo frente al mexicano. Estas intervenciones confrontan, de este modo, la interminable y aun paralizante cotidianidad de la experiencia carcelaria, “Hoy hizo frío, no pudimos salir, me quedé en la celda, es domingo,” frente a la dinámica vida de la capital de Texas. En definitiva, las palabras de Olvera rompen el sentido de la imagen como una tarjeta postal, pues lo espectacular es dislocado a través de su afectividad, llegando a formar parte de la experiencia que la imagen comunica. Las líneas de las cartas sirven entonces como epígrafes puntuales para guiar la propia experiencia emocional del espectador que es transportado a la intimidad de la interna. Esta interioridad, como el documental, llevará un tono lírico que si bien evoca la pérdida y la nostalgia de lo que ya no pudo ser, también se confirma como una voz con derecho a la enunciación y expresividad emocional. Gajá construye, con esta visión cargada de afectividad, un repositorio necesario para conocer más de la experiencia que mujeres indocumentadas como Olvera viven en el violento sistema carcelario estadounidense¹², dotando al documental como espacio en el que se percibe tanto la resistencia de la encarcelada como la de la propia perspectiva cinematográfica de la directora.

Geografías, teatro y afecto en Libertad desde la sombra. Teatro Penitenciario (Carlos González/ Pablo Ramírez Durón, 2012)

Organizado alrededor de la invaluable labor teatral de Jorge Correa, fundador del teatro penitenciario en México, el documental *Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra*¹³ propone asimismo profundas reflexiones sobre la experiencia carcelaria contemporánea y la concepción de geografías alternativas que reconfiguran la expresividad afectiva y corporal de

internas e internos. Ganador de la 6ª convocatoria de productores independientes del Canal 22, y producido por Los Cuates Films¹⁴, este trabajo visual documenta los talleres y otras actividades teatrales de Correa¹⁵, funcionando el formato visual como testigo y archivo de los complejos procesos de reescritura de lo subjetivo que estas experiencias teatrales facilitan. La propia producción del documental fue en sí misma innovadora. El financiamiento del Canal 22 (doscientos cincuenta mil pesos, o dieciocho mil dólares) fue otorgado para una producción televisiva, misma que se transformó a lo largo de la filmación en un trabajo de calidad cinematográfica. Al integrar de manera orgánica formatos teatrales y cinematográficos, el documental revitaliza las nociones del cuerpo encarcelado y la propia noción de quehacer cinematográfico. La perspectiva interdisciplinaria del proyecto resulta también un elemento valioso que cruza tanto lo temático como lo formal. La idea original de Lorena Abrahamsohn (actriz, locutora, productora y guionista), fue desarrollada en el guión co-escrito por ella misma, Samuel Encinas (promotor cultural) y los cineastas Carlos González y Pablo Ramírez Durón (Los Cuates Films). Cada uno contribuyó con experiencias profesionales y miradas diversas. En este sentido, y como comentara Pablo Ramírez en una entrevista personal, Carlos González y él llevaron a cabo este proyecto más bien como una colaboración en la que los roles tradicionales del quehacer cinematográfico (director/a, director/a de fotografía, productores, etc.) fueron asimismo flexibilizados, logrando con este rasgo de producción, una rica combinación de perspectivas y estilos visuales.

Sin abandonar la intención literal de documentar —crear un material que se relacione de manera objetiva con la realidad socio-histórica y cultural de determinado contexto— los acercamientos visuales, estéticos y narrativos de este trabajo visual evidencian procesos corporales y emocionales de individuos que han incursionado en el teatro al interior del espacio carcelario. A través del contraste entre secuencias del intenso espacio urbano de la Ciudad de México, con secuencias de los talleres y ensayos teatrales, el documental sirve como un poderoso vehículo de cuestionamiento y reflexión. La transgresión de los límites del quehacer documental tradicional, da lugar asimismo a otras transgresiones que permiten una mayor profundidad en el tratamiento del tema principal, pues a través del documental surgen preguntas que profundizan en los modos de organización de la vida cotidiana: ¿dónde radica la

libertad?, ¿quién la establece?, ¿quién la impide?, ¿cuál discurso es objetivo y cual es subjetivo en relación a la experiencia afectiva-personal? Los cuerpos y su capacidad para sentir ya sea dentro o fuera de la prisión, movilizados o estáticos, no dependiendo de su ubicación geográfica, serán entonces los medios para explorar las complejas preguntas propuestas en este material. El cuerpo de esta manera se convierte en un medio de producción de conocimiento, mismo que es transmitido a través del performance corporal y capturado en pleno movimiento a través del documental: “We learn and transmit knowledge through embodied action, through cultural agency, and by making choices. Performance [...] functions as an episteme, a way of knowing, not simply as an object of analysis” (Taylor Kindle loc. 174).

Así, el documental presenta una estética interesada en visibilizar el valor sociocultural del trabajo de Jorge Correa —considerado por la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial desde 2002, habiendo impartido talleres al menos en 400 centros penitenciarios mexicanos beneficiando a más de 4000 internas/os— que, en correspondencia con la definición de “Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad” incluida en el sitio web de Unesco¹⁶, es una “práctica dirigida a generar la expresividad de una comunidad específica, misma que debe promoverse y salvaguardarse” (s/p). En este sentido, la labor de Correa y el propio documental se convierten en vehículos para la manutención de la memoria afectiva de estos grupos, proponiendo un archivo que “encarna” la memoria, no sólo la “escribe” (Taylor, Kindle loc. 229).

La perspectiva teatral que se desarrolla en este trabajo visual permite a los espectadores la profunda reflexión sobre el performance intrínseco —la teatralidad— de las muchas fases de la existencia social. La teatralidad cruza incluso formatos como el cinematográfico pues este documental no sólo habla del teatro, sino que es teatral. Sin embargo, no se produce con esta mirada, un tratamiento profundo de los muchos personajes y sus realidades e historias —incluido el propio Jorge Correa—, sino un complejo mosaico donde la cámara permite al espectador la visualización de los muchos niveles de interioridad emocional, así como las diversas fases de la expresividad afectiva/teatral que conducen a sensaciones de liberación tanto física como emocional.

Desde la secuencia inicial, lo teatral se establece como posición analítica y reflexiva desde donde se exploran tres espacios que conducen al cuestionamiento de los límites externos

e internos de la libertad del individuo: el afuera, el adentro carcelario y un tercer espacio que rompe con los límites tradicionales de la definición de la libertad. A través de una poderosa edición que contrasta dinámicas de confinamiento-expresividad generadas en el “afuera” (casa, ciudad, metro, peseros, ensayos teatrales) con dinámicas de confinamiento-expresividad del “adentro” carcelario (talleres de teatro), el documental confirma su premisa de colocar lo teatral como tesitura que cruza la vida humana, generando reflexiones críticas en relación a dicotomías donde se manifiesta el poder como el espacio público/privado, la libertad/el confinamiento, lo humano/lo deshumano, lo aceptable/inaceptable, entre otros conceptos. La puesta en escena de “La balada de la cárcel” de Oscar Wilde, ejecutada desde la secuencia inicial por ex internos, establece una estructura circular que articula eficazmente el tono teatral del documental, sirviendo el encierro inicial del monólogo como enunciación del trauma del cuerpo encarcelado, inmerso en un infierno dantesco, hasta transformarse en un cuerpo que rompe el encierro en la secuencia final del documental. El trauma inicial del monólogo se registra con una toma panorámica que, entre la oscuridad y sombras, apenas dibuja los rostros de los condenados en un espacio cerrado sin luz ni aire. La combinación de elementos, movimiento de la cámara y tipo de iluminación, imprimen un ritmo lento y tortuoso que evoca la opresión del encierro carcelario y los discursos que se imprimen sobre el individuo criminalizado. Las voces denuncian las contradicciones del sistema, que poco ayudan a rehabilitar a los individuos, cuestionando así el concepto de justicia; denuncian también, la propia demarcación del espacio para lo indeseable, el rechazo, el olvido, exaltándose el dolor a través del uso del color rojo mismo que contrasta, con el uso mínimo de luz, al negro evocativo de la oscuridad del encierro (ver Foto 3). La edición del documental deja ver, a modo caleidoscópico, los ensayos y preparación del monólogo. Las ubicaciones de los ensayos son diversas, pero destaca en el uso del espacio urbano la propia reconfiguración de “lo público vs. lo privado”, pues el trabajo de los actores y Correa claramente produce una tercera geografía donde el cuerpo expresa lo afectivo. Se genera, a lo largo de estas secuencias, una profunda reflexión sobre la propia memoria de los ex internos e, inclusive, de momentos históricos traumáticos como la tragedia de Tlatelolco en 1968, de la cual Correa pudo escapar, en gran parte, gracias a que fingió/representó su propia muerte. Como afirma Diana Taylor

“Performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory and a sense of identity through repeated [behaviour]” (Kindle loc. 275).



Foto 3 Encierro infernal. Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra. Cortesía de Pablo Ramírez Durón.

La creación de espacios alternativos, tanto corporal, geográfica como discursivamente, se registra también con la filmación de los talleres impartidos por Correa a internos de los centros penitenciarios (femenil y varonil) de Santa Marta Acatitla en la Ciudad de México. A lo largo de estas secciones del documental, contrastadas con otras secuencias del “afuera”, se establece un ritmo dinámico que contesta en principio la estasis física y emocional inherente al control biopolítico de los espacios carcelarios. La participación en dinámicas teatrales coloca a las internas/internos en contacto con su propia historia emocional, movilizándolo con sus intervenciones su propia corporalidad y los límites de su afectividad e identidad. En palabras de Claudia Ferman, “El cuerpo manifiesta el trauma, la biopolítica atraviesa los individuos y sus cuerpos; pero esos cuerpos también manifiestan el devenir [...]. Los cuerpos no son sólo memoria, fantasmas del trauma, sino espacios de cambio, de reorganización: ‘el organismo está

abierto a la posibilidad del cambio en su organización y su estructura (Ticineto Clough 12)” (Kindle loc. 3003). Este documental se dedicará, precisamente, a generar el archivo visual de estos complejos procesos para considerar no sólo el trauma biopolítico, sino el poder de reconfiguración también accesible a internas y internos a través de la articulación de sus narrativas afectivas. De los talleres impartidos en el centro penitenciario para varones, destacan dos dinámicas en las que se comprende, con el diálogo y el manejo de la cámara, el poderoso papel del teatro para la reconfiguración del estigma social que se carga como interno. Correa insta a los internos a representar “fotos fijas” de diversa índole: escenas callejeras, deportivas, etc. Con este ejercicio se produce una concientización del cuerpo, haciéndolos partícipes de la construcción de geografías alternativas donde personajes teatrales, y la propia subjetividad, establecen un diálogo para dar lugar a la expresividad. Si bien la representación de las “fotos” deben evocar ser “estáticas” para que funcione el ejercicio de acuerdo a Correa, la cámara interviene dentro del campo de acción teatral como si fuera uno más de los participantes, mirando desde distintos ángulos y reconociendo explícitamente el trabajo corporal-teatral y afectivo que estos procesos incitan. En otro momento del taller Correa propone: “Y empezamos a trabajar el rostro, vamos a estirar nuestros músculos del rostro”. El rostro, la cara, es ante todo una referencia de las pautas culturales que intervienen en la formación de la identidad personal. Basta recordar las múltiples expresiones lingüísticas que existen sobre la relación entre “la cara y el comportamiento”, *cara dura*, *descarado/a*, o la frase en inglés “saving face” que literalmente significa “salvar/guardar” la cara, las apariencias y/o el respeto comunitario. La intervención de Correa con este ejercicio es poderosa. El estigma de criminalidad es abiertamente señalado como una máscara más, siendo por lo tanto mutable, y socioculturalmente definido. La reflexividad de esta dinámica es eficazmente captada por la cámara que adopta un ángulo lateral al nivel de los internos y sus rostros para de este modo *ser* uno más de los participantes del círculo teatral (ver Foto 4). La cámara guarda, registra, investiga lo que tal vez hay detrás de la máscara, tal vez otra máscara, pero no se enfoca en proponer una definición estricta de lo que “se es” identitariamente. Las propias palabras de Correa confirman a lo largo de los ejercicios que “no se trata de formar actores sino de recuperar humanos”, concepto que el propio documental realiza a partir de su tono respetuoso

pero dispuesto a entrar en contacto con la afectividad y movilización corporal —sin miedo del cuerpo “criminal”— de los internos y internas. Así, este trabajo visual documenta poderosamente la relación intrínseca entre movimiento, afectividad y experiencia subjetiva pues:

Motion and emotion are intrinsically connected: one is moved by movement (perception; impression; affection) and moved to move (action; expression; emotion). Through its resonance, the body functions as a medium of emotional perception: it colors or charges self-experience and the environment with affective valences while it remains itself in the background of one’s own awareness. (Fuchs & Koch 1)



Foto 4 Trabajando los rostros. Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra. Cortesía de Pablo Ramírez Durón.

Si los talleres para varones son impartidos en un espacio destinado para la representación —un auditorio— contrasta fuertemente la falta de espacios físicos explícitamente diseñados para la expresividad de mujeres encarceladas. La primera secuencia enfocada en un taller para las internas se realiza al interior de un reducido cuarto en el que apenas hay lugar para la movilización corporal que Correa incorpora en la dinámica teatral. Este dato inicial confirma la doble marginación que viven las internas pues, además del encierro, los centros penitenciarios

han sido históricamente diseñados para responder a las necesidades de la mayoría de los presos —varones— tal y como Azaola y Bergman exponen en su estudio sobre la condición de las mujeres en las cárceles mexicanas. Sin embargo, la limitación geográfico-espacial sirve para reforzar el poder expresivo del teatro, pues las internas utilizan su propio cuerpo como el vehículo de reconfiguración de los límites del espacio asignado haciendo del ejercicio una experiencia corporal-afectiva. Creando la sensación de profundidad con el uso de foco profundo como punto inicial de esta secuencia, el foco alterna también de lo particular (el abrazo entre dos internas) a lo general (todas las tallerandas abrazándose), volviendo al final a lo particular. Resalta así el poder de lo interpersonal en la construcción de la identidad individual y colectiva (Fotos 5 y 6). El acto de abrazar contiene, y produce, las “capacidades o habilidades corporales” afectivas: “affect refers generally to body capacities to affect and to be affected or the augmentation or diminution of a body’s capacity to act, to engage, and to connect, such as the auto-affection is linked to the self-feeling of being alive—that is aliveness or vitality” (Ticineto Clough, Kindle loc. 207).



Foto 5 Los abrazos. Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra. Cortesía de Pablo Ramírez Durón.

Plasmado tanto visual como narrativamente, el despliegue de estas capacidades facilita la producción epistemológica desde lo corporal, plasmado tanto visual como narrativamente, enriqueciendo la experiencia del individuo y su conocimiento sobre sí mismo. El efecto

revitalizador que comprende el abrazo funciona entonces como una propuesta innovadora que no sólo afecta la propia experiencia de las internas sino del espectador que accede a este complejo proceso a través del documental.



Foto 6 Los abrazos. Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra. Cortesía de Pablo Ramírez Durón.

Asimismo, resulta necesario reflexionar sobre las condiciones de producción del documental que ilustran las contradicciones discursivas del sistema carcelario mexicano. El abrazo, y su poder enunciativo captado por la presencia de la cámara, fue también un acto amenazante al momento de la filmación en el penal para mujeres de Santa Marta. En una entrevista personal Pablo Ramírez describió las peripecias burocráticas que tuvieron que enfrentar para filmar en el penal pues un custodio argüía que “los artistas no entienden que no está permitido [filmar las sesiones de teatro]”, a pesar de que se contaba con los permisos requeridos para llevar a cabo la filmación de dichas sesiones. La obstrucción a las cámaras radica en el claro potencial que estos medios tienen para denunciar instituciones que han sido históricamente marcadas por el uso de la violencia como medio de control. Sin embargo, es claro que la intención de este documental va mucho más allá de denunciar la violencia del poder biopolítico, centrando su atención en las geografías alternativas producidas a través de la compleja experiencia que

moviliza cuerpos y afectos con el teatro, reconfigurándose así los límites tradicionales del quehacer documental.

Una de las secuencias más ricas en esta producción visual es la que documenta el taller de Correa con las internas de Santa Marta en el patio de usos múltiples que se encuentra al interior de la prisión. Durante la segunda parte de esta secuencia, el documental establece un diálogo directo con la experiencia corporal-afectiva de las internas quienes, a petición de Correa, participan en una dinámica donde se reconstruye la memoria personal. La representación de las internas como productoras de significado cultural se refuerza a través de la posición de la cámara que se ubica en la mayor parte del ejercicio al ras del suelo, centrando el cuerpo de las internas no desde la clásica posición objetivante hacia la corporalidad femenina, sino reconociéndolas como sujetos complejos (ver Clip 3 – “*Teatro penitenciario. Libertad desde la sombra*”, <https://youtu.be/wk0WIJe4rRU>). Lo visual funciona como vehículo para la recuperación de las memorias individuales, produciéndose con todas ellas un amplio lienzo donde lo afectivo enriquece la comprensión de la posición del sujeto en el entramado social. Correa les propone: “escarbar en el baúl de los tesoros tres tesoros de los 5 años hasta que llegaron aquí...”; encontrar asimismo en la memoria “lo más importante, lo más substantivo, lo más pesado y me los tienen que contar representando”. Este ejercicio no sólo implica la reflexión de la propia vida, *recordare* o pasar nuevamente por el espacio del corazón, sino también encarnar nuevamente ese *tesoro* frente a las compañeras del taller y la propia cámara. Con esta poderosa dinámica teatral las internas —desplazadas del espacio social hegemónico— se confirman como individuos históricos, claramente interconectados con los guiones socio-culturales y las condiciones materiales donde se vivió dicha memoria. En todas las historias hay una constante de abandono, no sólo de la familia nuclear sino también del propio sistema social que ha naturalizado la violencia estructural, en este caso, para las mujeres de clase trabajadora. El performance teatral es, en esta secuencia, un poderoso medio de “afirmación ontológica” (Taylor Kindle loc. 311). Durante la actuación de los tesoros destaca la narrativa afectiva que organiza los recuerdos y el performance a partir de ausencias/ presencias, abandono, soledad, amor, deseo, extrañamiento y distanciamiento de los seres más queridos y que han cumplido un papel fundamental en la articulación de las coordenadas subjetivas de las internas: sus

madres, sus padres, sus hijos e hijas; al mismo tiempo, las internas exploran sus experiencias de ser hijas, madres, parejas. Esta dinámica reflexiva brinda entonces la oportunidad de visitar los traumas en relación al afecto, creando medios para expresar las capacidades creativas de las participantes quienes exploran, inventan y toman momentáneamente el control de sus cuerpos. El teatro, entendido como performance, moviliza los límites de la propia subjetividad permitiendo la reconfiguración de los cuerpos en sentidos afectivos e identitarios: “Is performance always and only about embodiment? Or does it call into question the very contours of the body, challenging traditional notions of embodiment?” (Taylor Kindle loc. 311). La representación del recuerdo, en esta secuencia, no es una simple repetición de acciones pasadas, sino el vehículo para redefinir el sentido de identidad al momento de *re-presentar*. La creatividad, claramente plasmada a través de la rica performatividad en la que discurso y corporalidad se interconectan, también se vislumbra a través de la creación de escenografías con los pocos recursos que están a su alcance: piedras, botellas vacías, tapas de botella, arbustos y, sobre todo, la movilización del cuerpo que en sí mismo representa objetos con las manos, los brazos, etc. Si bien la identidad materna y la relación afectiva con sus madres serán elementos relevantes dentro del lienzo afectivo que se construye, el documental no adopta una postura que refuerce la naturalización de la maternidad en el cuerpo femenino —pues este es sólo uno de diversos aspectos documentados— resaltando el poder creativo que estas mujeres tienen, más allá de la misión reproductora tradicionalmente asignada por el texto social. Incluso, el poder creativo de las internas se manifiesta poderosamente hacia el final de esta secuencia al incluir el momento en el que Correa les comparte la noticia de la publicación del libro *Libertad entre muros*, el cual contiene una obra de teatro escrita por una de las tallerandas.¹⁷ Con estas perspectivas visuales que centran el poder creativo de las internas, se presenta visualmente un retrato complejo de su subjetividad, demostrando el valor de la tesitura afectiva en la comprensión de la experiencia carcelaria contemporánea. Este documental muestra la humanidad de las internas y internos, dando voz y sentido crítico a su experiencia y reconociendo su ciudadanía y valor como productoras y productores de significado.

No es noticia que México sufre uno de los periodos más crueles en su historia contemporánea, momento en el que se sacude, sobre todo, el significado y valor de la vida

humana. Al mismo tiempo, y en un afán de contestar las violentas prácticas económicas, políticas y sociales, documentales como *Mi vida dentro* y *Teatro Penitenciario. Libertad desde la sombra* apuestan, respectivamente, a producir un discurso y geografías alternativas que reconfiguren el cuerpo inherentemente criminalizado de los grupos sociales más excluidos y vulnerables: pobres, sin educación, aquellos sin acceso al capital “positivo”. Destaca en ambos trabajos la incisiva pero cálida aproximación hacia los procesos tanto corporales como afectivos que, intrínsecamente conectados, revelan una mayor complejidad en la construcción de la identidad en estado de confinamiento. Ambos documentales se sirven de recursos cinematográficos y narrativos para construir espacios alternativos donde se da lugar a la expresividad de las internas y internos mismos que, en diversos contextos (trans)nacionales, recuperan su agencia sirviéndose de medios como la fotografía, la escritura o la teatralidad. Como se revela a través de estas propuestas visuales, la afectividad del individuo—y sus procesos identitarios—nunca son estáticos, con lo que se puede acceder a un poder transformador si se cuenta con elementos que conduzcan la creatividad y reflexividad de cada individuo. En este sentido, resalta la propia función de los trabajos documentales aquí analizados que, siendo partícipes de los procesos reflexivos de las internas y los internos, se convierten en archivo de la memoria identitaria, emocional y corporal de estos grupos históricamente al margen del discurso. De esta manera, estos documentales, proponen un efecto humanizador capaz de contener y transmitir lo suprimido por los discursos públicos reificantes de la desposesión social de la mayoría, mostrando los múltiples empalmes discursivos de la denominada era global. Estos dos materiales responden, definitivamente, a la necesidad de revitalizar no sólo las connotaciones impuestas a los cuerpos encarcelados, sino al propio quehacer cinematográfico.

Obras citadas

- Azaola, Elena & Marcelo Bergman. “De mal en peor las condiciones de vida en las cárceles mexicanas.” *Nueva sociedad* 208 (2007): 118-127. Impreso.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981. Impreso.

- Escalante Gonzalbo, Fernando. *El crimen como realidad y representación*. México: El Colegio de México, 2012. Impreso.
- Ferman, Claudia. "Cuerpos masculinos en devenir: sociedades disciplinarias y afectos en la narrativa latinoamericana reciente (Bolaño, Feinmann, Saer, Gutiérrez)." *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Eds. Moraña, Mabel e Ignacio Sánchez-Prado. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012. Kindle.
- Fondevilla, Gustavo. "Cárceles privadas en México". *El Universal*, Oct. 2, 2013. <http://www.eluniversal.com.mx/nacion-mexico/2013/impreso/carceles-privadas-en-mexico-209636.html> Sitio consultado Jun. 6, 2014. Web.
- Foster, David William. *Latin American Documentary Filmmaking: Major Works*. Arizona: University of Arizona Press, 2013. Impreso.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham: Duke University Press, 2013. Impreso.
- Fuchs, Thomas & Sabine C. Koch. "Embodied Affectivity: On Moving and Being Moved." *Frontiers in Psychology* 5 (Jun 2014): 1-10. https://www.klinikum.uni-heidelberg.de/fileadmin/zpm/psychatrie/fuchs/Literatur/Embodied_Affectivity-frontiers_in_psychology_2014-05-001-012.pdf Sitio consultado sept. 14, 2014. Web.
- Hardt, Michael. "Foreword: What Affects Are Good For." *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Eds. Ticineto Clough, Patricia y Jean Halley. Durham: Duke University Press, 2007. (x- xiii) Impreso.
- Huerta, César. "Mi vida dentro llega a Ambulante." *El Universal* Feb. 1, 2008. <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/81225.html> Sitio consultado mayo 12, 2014. Web.
- Kearney, Michael. "Borders, and Boundaries of State and Self at the End of the Empire." *Journal of Historical Sociology* 4.1 (1991): 52-74. Impreso.
- Legg, S. "Foucault's Population Geographies: Classifications, Biopolitics and Governmental Spaces." *Population, Space and Place* 11 (2005): 137-156. Impreso.
- Libertad desde la sombra. Teatro penitenciario*. Dir. Carlos González/Pablo Ramírez Durón. México, 2012. Film.
- Mi vida dentro*. Dir. Lucía Gajá. México, 2007. Film.
- Poblete, Juan. "La productividad del afecto en un contexto post-social" *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Eds. Moraña, Mabel e Ignacio Sánchez-Prado. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012. Kindle.
- Presunto culpable*. Dir. Roberto Hernández y Geoffrey Smith. México, 2008. Film.
- Qué es el patrimonio cultural inmaterial? <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002> Sitio consultado dec. 10. 2014. Web.
- Ramírez Durón, Pablo. Entrevista personal. Enero 17, 2014.
- Reber, Diedra. "La afectividad epistémica: el sentimiento como conocimiento en El secreto de sus ojos y La mujer sin cabeza". *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Eds. Moraña, Mabel e Ignacio Sánchez-Prado. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012. Kindle.
- Segato, Rita L. "El color de la cárcel en América Latina. Apuntes sobre la colonialidad de la justicia en un continente en destrucción." *Nueva Sociedad* 208 (2007): 142-161. Impreso.

- Sudbury Julia. *Global Lockdown: Race, Gender, and the Prison-Industrial Complex*. New York: Routledge, 2014. Impreso.
- Tapia, Ruby. "Introduction. Certain Failures: Representing the Experiences of Incarcerated Women in the United States." *Interrupted Life: Experiences of Incarcerated Women in the United States*. Ed. Rickie Solinger. California: California University Press, 2010. (1-9). Impreso.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. Kindle.
- Ticineto Clough, Patricia. "Introduction". *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Ticineto Clough, Patricia y Jean Halley eds. Durham: Duke University Press, 2007. (1-32). Impreso.

Notas

¹ Para una lectura sobre los espacios controlados por el "bio-poder", ver: Legg (2005).

² Reflexiones poderosas de los papeles de los medios y el terror social se encuentran en Escalante Gonzalbo (2012).

³ La producción de documentales mexicanos enfocados en la experiencia carcelaria contemporánea es abundante: *Relatos desde el encierro* (Guadalupe Miranda, 2004), *Ladrones viejos* (Everardo González, 2007), *Mi vida dentro* (Lucía Gajá, 2007), *Presunto culpable* (Layda Negrete y Roberto Hernández, 2009), *Interno* (Andrea Borbolla, 2010), *Música para después de un asalto* (Samuel Guzmán y Juan Felipe Guzmán, 2010), *Libertad desde la sombra. Teatro Penitenciario* (Carlos González y Pablo Ramírez Durón, 2012). Falta, sin duda, mayor atención crítica a esta rica vertiente.

⁴ Agradezco a Lucía Gajá y Pablo Ramírez Durón su respectiva generosidad para la realización de este trabajo.

⁵ Para un relato sobre el periplo burocrático-jurídico en relación a *Presunto culpable* (aclamación, crítica, prohibición, demandas, juicios, etc.) ver: <http://cpj.org/es/2014/02/documental-mexicano-presunto-culpable-encuentra-ju.php>.

⁶ La revaloración del formato documental como medio privilegiado para narrar y comentar la experiencia socio-cultural de México contemporáneo se confirma anualmente a través de los diversos festivales que proyectan una significativa cantidad de materiales valiosos tanto por las temáticas tratadas como por los planteamientos visuales empleados. Algunos de estos festivales son Ambulante, DocsDF, Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México, Festival de la Memoria, entre otros.

⁷ Lucía Gajá estudió la carrera de cinematografía en CUEC-UNAM y, posteriormente, asistió al taller de documental Santiago Álvarez en la escuela de San Antonio de los Baños, Cuba. Ha sido nominada dos veces a la beca Rockefeller y apoyada por la Fundación Ford. Ha trabajado como asistente de dirección de cortometrajes y largometrajes. *Mi vida dentro* es su primer documental y su próximo documental *Batallas Íntimas* se va a estrenar en 2015.

⁸ Producida con apoyo financiero del Instituto Mexicano de Cinematografía y distribuido por Ambulante, este documental ha sido ampliamente premiado tanto en festivales nacionales como internacionales. De entre sus premios destacan: Mejor Documental (5º Festival Internacional de Cine de Morelia, 2007), Premio Derechos Humanos (BAFICI, 2008), Gran Premio del Jurado (6º Festival Internacional de Cine de los Derechos del Hombre, París, 2008), Mejor Documental Iberoamericano (Festival DOCSF, México,

2008), entre otros. Además ha sido seleccionado por la Semana de la Crítica (61º Festival de Cannes, 2008), Selección Oficial (7º Festival Internacional de Cine de Tribeca, Nueva York, 2008).

⁹ Como comenta la directora (*El Universal*), la producción fue bastante afortunada al lograr obtener permiso para realizar las entrevistas dentro de la prisión sin mayores restricciones que no filmar en grupos mayores de cuatro personas e introducir poco equipo. Las autoridades del penal aseguraron no escuchar las entrevistas entre la interna y el equipo de *Mi vida dentro*.

¹⁰ Si bien la figura de la paternidad en individuos “de color” en Estados Unidos no se examina en este trabajo, vale la pena mencionar que al padre de los niños (mexicano, inmigrante de clase trabajadora) tampoco se le otorgó la custodia de sus hijos pues se le calificó “sin experiencia,” marcando con este juicio del sistema su “inadecuación” para cumplir con su papel de padre.

¹¹ No puede dejar de mencionarse la forma directamente discriminatoria que la fiscal de Austin utiliza como parte de sus argumentos para criminalizar a Olvera en el juicio en su contra. Se le califica como “demasiado inteligente para ser mexicana”, arguyendo que en este grupo étnico la inteligencia no puede ser sino una forma de perversión, naturalizando de esta manera el “atraso mexicano” y su contraparte, la “inteligente criminalidad”.

¹² En 2013 Rosa Estela Olvera Jiménez sometió una apelación ante la Suprema Corte de Texas. Su solicitud ni siquiera fue considerada y su caso será revisado hasta el 2035.

¹³ Producido y transmitido al aire por el Canal 22 el 31 de mayo de 2012. Ha sido exhibido en festivales y recintos tanto nacional como internacionalmente, recibiendo diversos premios en la categoría “Mejor documental-Arte”: Festival de la Memoria, México (2013), el Festival Contral el Silencio Todas las Voces, México (2014), y Festival Contral el Silencio Todas las Voces, Venezuela (2014).

¹⁴ Los Cuates Films, casa productora independiente, fue fundada por Carlos González y Pablo Ramírez Durón. González, director de cortometrajes, documentales y comerciales, estudió cinematografía en el CUEC-UNAM, y obtuvo una maestría en dirección y producción en Chapman University, California (2005). Ramírez Durón, CUEC, cuenta con una larga trayectoria como director de fotografía, realizador y productor de cortometrajes, documentales, largometrajes, comerciales y televisión. Destaca su colaboración con Alejandra Sánchez con quien ha realizado diversos proyectos cinematográficos como *Agnus Dei: Cordero de Dios* (2011) y *Seguir viviendo* (2014). Ver: www.loscuatesfilms.com

¹⁵ Jorge Correa se ha esforzado también por formar una compañía de teatro con ex internos, labor que aparece en el documental *Teatro Penitenciario*. Destaca en este sentido, el trabajo de Itari Marta del Foro Shakespeare quien también ha formado una compañía de teatro al interior del penal para varones de Santa Marta, incluso realizando temporadas teatrales al interior del centro, con asistencia del público en general. Ver: www.foroshakespeare.com.

¹⁶ A partir de la implementación de la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial 2003*, el patrimonio inmaterial se define como “todo aquel patrimonio que debe salvaguardarse y consiste en el reconocimiento de los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas transmitidos de generación en generación y que infunden a las comunidades y a los grupos un sentimiento de identidad y continuidad, contribuyendo así a promover el respeto a la diversidad cultural y la creatividad humana”.

¹⁷ Este libro incluye la obra “Barcoco” de María Elena Moreno Márquez quien desde 2006 ha incursionado en la escritura de teatro al interior de la prisión. Para otras referencias sobre su trabajo como dramaturga y el de otras internas ver: <http://www.artres.org/?p=247&lang=en>.