



REVISTA
DE INVESTIGACIÓN
Y PEDAGOGÍA
DEL ARTE,
FACULTAD DE ARTES,
UNIVERSIDAD
DE CUENCA;
NÚMERO 11,
ENERO-JUNIO DE 2022.
ISSN 2602-8158.
COPYRIGHT © 2022.
ARTÍCULO DE ACCESO
ABIERTO CON LICENCIA
CREATIVE COMMONS
ATTRIBUTION

Panorama del teatro aplicado a la prevención de la violencia y el delito en la ciudad de México

Overview of applied theater to crime prevention in Mexico City

SUSANA MEZA COSME

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli
(México) / susanameza@yahoo.com

RESUMEN: En la segunda década de los años 2000, en México hubo un cambio de paradigma en la política de seguridad pública: se transitó del punitivismo hacia la prevención social de la violencia y el delito en concordancia con lineamientos internacionales en la materia. Por ello, se llevaron a cabo proyectos de prevención que utilizaban las artes, y, entre ellas, el teatro. ¿Cómo se instrumentaron dichos proyectos? ¿En qué medida puede ser el teatro una herramienta para la prevención de la violencia y el delito? ¿Cuáles son las condiciones para una mejor práctica del teatro aplicado a este tipo de prevención? Para responder estas preguntas, se partió de la investigación documental y la observación participante para analizar proyectos teatrales llevados a cabo de 2010 a 2019 con policías, personas privadas de la libertad y en comunidades con altos índices delictivos en la Ciudad de México. La investigación arrojó que los cambios logrados en su mayoría son tácticos y no estratégicos, y que estas son prácticas teatrales atravesadas por numerosas tensiones éticas y estéticas.

PALABRAS CLAVE: Teatro en la educación, drama en la educación, teatro penitenciario, Tepito Arte Acá

ABSTRACT: In the second decade of the 2000s in Mexico there was a paradigm shift in the public security policy: it moved from punitiveness to the social prevention of violence and crime in accordance with international guidelines on the subject. Therefore, prevention projects were carried out that used arts, and among them, theater. How were these projects implemented? To what extent theater can be a tool for crime prevention? What are the conditions for a better practice of applied theater to this type of prevention? To answer these questions, we started from documentary research and participant observation to analyze scenic projects carried out from 2010 to 2019 with policemen, people deprived of liberty and young people in high crime rates communities in Mexico City. The research showed that the changes achieved are mostly tactical and not strategic, and that these are theatrical practices crossed by numerous ethical and aesthetic tensions.

KEYWORDS: Theater in education, Drama in education, Prison Theater, Tepito Arte Acá

RECIBIDO: 15 de julio de 2021 / **APROBADO:** 22 de septiembre de 2021

1. INTRODUCCIÓN

Desde finales del siglo XX, inicialmente en el mundo anglosajón, el concepto de teatro aplicado se ha desarrollado para agrupar categorías más añejas como teatro y drama en la educación, TIE y DIE, respectivamente, por sus siglas en inglés. Conviene distinguir que el TIE es el dispositivo para enseñar diferentes temas a partir de producciones teatrales, preferiblemente profesionales; en cambio, el DIE es el uso de dramatizaciones realizadas por los estudiantes como herramienta didáctica en el aula para el aprendizaje de diversas materias (Campesino, 2019). Quizás la categoría de mayor influencia dentro de las prácticas que constituyen el teatro aplicado es el teatro del oprimido propuesto por el brasileño Augusto Boal (1980). Otras categorías que cobija el teatro aplicado son: teatro para el desarrollo, teatro social, teatro político, teatro penitenciario, teatro popular, teatro playback, dramaterapia, teatro reminiscencia, teatro museo y teatro en la empresa.

Las manifestaciones del teatro aplicado comparten tres rasgos, de acuerdo con Motos y Ferrandis (2015), basados en Robert Landy, Tim Prentky, Sheila Preston y Helen Nicholson, a saber: intencionalidad, hibridación y alteridad. Intencionalidad, pues se confía en el teatro como herramienta para el cambio personal y social. La hibridación del teatro aplicado se debe a que es una práctica transdisciplinaria, lo que implica la colaboración de profesionistas del ámbito de la salud física y mental, de la educación, o, para el tema de este trabajo, de la prevención del delito. El tercer rasgo, la alteridad, hace del teatro aplicado una práctica no convencional porque se realiza en lugares donde no se espera que haya teatro y porque está centrada en el beneficio de personas o comunidades.

1.1 Violencia

En este artículo seguiremos la definición de violencia de un organismo internacional que marca pautas para su prevención, porque la ubica como una amenaza para la salud. Así, la Organización Mundial de la Salud (OMS, 2014) define la violencia como:

El uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones (pág. 5).

Con base en esto, la OMS divide la violencia en tres grandes categorías: autoinfligida, interpersonal, y colectiva; ello, a partir del agente que ejerce el daño: uno mismo, otra persona, y grupos más numerosos, respectivamente. Anticipamos que los proyectos de teatro aplicado a la prevención de la violencia y el delito (en adelante PVD), que

abordaremos más adelante, se concentran solo en lo que la OMS define como violencia interpersonal.

Otra definición pertinente para esta investigación es la de violencia estructural, o como la llama Žižek (2009), violencia objetiva, que, al imponer relaciones de dominación y explotación genera la violencia visible, como lo es la recién mencionada violencia interpersonal. El concepto de violencia estructural nos ayuda a establecer uno de los límites del teatro como herramienta para la PVD: con base en lo que nos señala el teórico y practicante de teatro aplicado en zonas de guerra, James Thompson (2009), partiendo del historiador y filósofo francés Michel de Certeau, la estructura, en nuestro caso la violencia estructural, puede modificarse solo mediante la estrategia, un recurso disponible exclusivamente para los más poderosos; en contraste, para los menos pudientes, como aquellas poblaciones a las que suelen dirigirse los proyectos de teatro aplicado, queda solo el recurso de la táctica, que más que cambiar la estructura, provee herramientas para adaptarse a ella o para resistirla de manera sutil. Esto es importante, señala Thompson, porque, si no se tiene en consideración que para muchas comunidades resulta prácticamente imposible articular un cambio estratégico, el teatro aplicado puede generar expectativas peligrosas.

Únicamente en ciertos casos, más adelante se hará referencia a uno de ellos, el teatro aplicado se muestra capaz de proveer los medios para cambiar los contextos violentos de las personas a las que se dirige. Es por eso que una condición necesaria para la eficacia del teatro aplicado a la PVD, es que este debe ir de la mano de otros ámbitos de acción, el acompañamiento académico, por ejemplo, pues como señalan Lilian Chapa y Sandra Ley (2015): “La evidencia indica que los lugares que padecen una situación de alta violencia requieren múltiples intervenciones, de manera simultánea, para que la prevención sea efectiva” (pág. 11). De esta manera, el teatro aplicado se ubica solo como un posible componente de una estrategia más amplia para la PVD.

En suma, tanto su limitada posibilidad de generar cambios estructurales como la necesidad de multiplicar las intervenciones en los lugares de alta violencia evidencian que la efectividad de este tipo de teatro aplicado tiene límites y condiciones.

1.2 Prevención social de las violencias y el delito

La prevención social de las violencias y el delito es uno de los modelos teóricos de la PVD que reconoce la violencia estructural. Este modelo se caracteriza por reducir los factores de riesgo de sufrir o cometer delitos a partir de la mejora del entorno social de

los grupos vulnerables (Cunjama y García, 2019). Entre los grupos vulnerables se cuentan aquellos en riesgo de sufrir violencia no mortal que, de acuerdo con la OMS, serían las mujeres, los niños y los adultos mayores. En cambio, los varones jóvenes son quienes más ejercen y sufren la violencia mortal, de modo que, para este grupo etario, el homicidio constituye la tercera causa de muerte en el mundo y la primera causa de muerte en la región de las Américas (OMS, 2014).

Por lo que respecta a los factores de riesgo, estos son compartidos por diferentes clases de violencia y es importante que sean determinados a partir de diagnósticos locales, con participación comunitaria para una mejor definición de las estrategias (Chapa y Ley 2015) para asegurar la eficacia de las acciones implementadas (OMS, 2014).

La aplicación en América Latina del paradigma de la prevención social de las violencias y el delito es posterior a dos enfoques en el tratamiento de la seguridad ciudadana que dejaron pobres resultados, de acuerdo con Laura Chinchilla y Doreen Vorndran (2018). El primero de ellos estuvo marcado por la consigna de “sálvese quien pueda”, donde el Estado asume que la violencia y el delito no son su tarea. A este enfoque siguió el del populismo punitivo o “mano dura”. México lo adoptó en el sexenio de 2006 a 2012, durante el cual la política de seguridad pública más dominante fue el “combate frontal” al narcotráfico para el que, incluso, se recurrió al uso de las fuerzas armadas. Al final del mencionado sexenio se dieron los primeros pasos hacia un cambio de paradigma con la promulgación de la Ley General para la Prevención Social de la Violencia y la Delincuencia. Este paradigma se mantuvo durante el siguiente período presidencial. De los programas gubernamentales en los que se instrumentó, hablaremos aquí de dos: el Subsidio a la Seguridad de los Municipios (Subsemun) que, aunque formado en 2008, a partir de 2012 financió proyectos de prevención con participación ciudadana, y el Programa Nacional para Prevenir la Violencia y la Delincuencia (Pronapred). Ambos programas fueron diseñados y financiados a nivel federal, pero ejecutados a nivel municipal por organismos de la sociedad civil. En esta coordinación de los diferentes niveles de gobierno con la participación de las organizaciones sociales se constata una resonancia de los lineamientos de la Oficina contra la Droga y el Delito de las Naciones Unidas (2007). En resumen, es en el marco de este cambio de paradigma en la política de seguridad pública, que sigue planteamientos de organismos internacionales, en el que se desarrollan los proyectos de teatro aplicado a la PVD que abordaremos más adelante, algunos de los cuales fueron financiados por los programas Subsemun y Pronapred.

Para finalizar este apartado, hay que señalar que un factor clave para comprender la aplicación del teatro a la PVD es el de los niveles de intervención, los cuales son definidos a partir de la focalización de la población atendida, a saber: primaria, la que atiende a la población en general; secundaria, en la que se atiende a grupos de riesgo, y terciaria, dirigida a personas que ya han cometido algún delito (Cid y Larrauri, 2001).

1.3 Teatro aplicado a la prevención de la violencia y el delito

Al ensamblar los conceptos del teatro aplicado con los de la PVD, la intencionalidad se vierte en el trabajo, a través de ejercicios teatrales y de puestas en escena, de los factores de riesgo y/o factores de protección ante la vulnerabilidad frente a la violencia. Su hibridación se da en los ámbitos de la salud, la educación, las instituciones policíacas y/o el sistema penitenciario. Su alteridad lo lleva a ser presentado en escuelas, prisiones, comunidades y centros de rehabilitación. El beneficio que busca es alejar la posibilidad de que las personas sean víctimas o perpetradores de la violencia y el delito.

Entre las prácticas teatrales que engloba el teatro aplicado a la PVD se cuentan el teatro en la educación (TIE) y el teatro penitenciario. En el TIE, los espectáculos, ejecutados por profesionales de las artes escénicas y de otros ámbitos profesionales, en este caso policías, como veremos más adelante, son empleados para educar a infantes y jóvenes sobre los factores de riesgo y de protección relativos a la violencia y el delito. En ese sentido, las temáticas más recurrentes de estos espectáculos son la prevención de las adicciones, el acoso escolar y la violencia doméstica. A veces se complementan las presentaciones con dinámicas que propician la participación del público.

En el caso del teatro penitenciario, se incluyen las siguientes dinámicas: ejercicios teatrales con ánimo terapéutico, educativo y de recreación, puestas en escena presentadas a las personas en reclusión o el montaje con estas de textos dramáticos ya escritos, o de obras que estas personas escriben partiendo de sus propias experiencias. En México, esta categoría ha generado un creciente interés de las autoridades de seguridad pública, visible en la implementación de concursos de dramaturgia penitenciaria de los que da cuenta la publicación *Libertad entre muros* (Delgado et al., 2011); ahí están el Concurso Interreclusorios de Pastorelas Penitenciarias de la Ciudad de México y su versión federal, el Concurso Nacional de Pastorelas Penitenciarias, que lleva ya nueve emisiones (Gómez 2020). También es notoria la importancia que el tema ha generado en instituciones de cultura, como atestiguan la inclusión de la categoría de teatro penitenciario en la edición 40 de la Muestra Nacional de Teatro en 2019, así como el 1º Encuentro de Teatro desde

la Privación de la Libertad Hackeando el Virus, organizado por el Centro Cultural Helénico y el Colectivo Arte sin Frontera en 2020. A la par, las organizaciones civiles también han mostrado interés en esta práctica teatral, como la Fundación Voz en Libertad que, bajo la dirección de Arturo Morell, produce espectáculos de teatro musical multitudinarios en los reclusorios. Su amplia experiencia se puede constatar en el libro *Confía en ti y cambia tu entorno. Transformación social a través de la cultura* (Morell, 2019), y el Foro Shakespeare, que atiende a poblaciones en reclusión y a personas que han recuperado su libertad, de lo que hablaremos más adelante. En el ámbito académico, Denise Anzures (2015) se ha preguntado sobre los orígenes del teatro penitenciario en México, mientras que la investigadora alemana Janina Möbius (2016) se ha especializado en el estudio de prácticas teatrales realizadas con adolescentes en conflicto con la ley. Uno de los productos de su investigación es el documental *Coraje* (2017), en el que da seguimiento a tres jóvenes que, tras participar en talleres de teatro, recuperaron su libertad. En el caso de la investigadora Iyalli del Carmen López (2017), ella se centra en el concepto de *Teatro canero*¹ para hablar de un teatro realizado por las personas privadas de su libertad como respuesta a las necesidades de su condición y no a los objetivos de la prevención del delito. Por su parte, el trabajo de Brenda Macías (2020) ubica su mirada en dos puestas en escena basadas en *Ricardo III*, de William Shakespeare, realizadas, una, por la Compañía de Teatro Penitenciario El Mago, y la otra por el grupo chileno CoArtRe, para analizarlas a partir de los conceptos *acontecimiento, entre espacios y convivio*.

Este trabajo apuesta, en cambio, por una mirada panorámica que establece la pertinencia, desde la PVD, del teatro como herramienta de transformación, utilizando las categorías de cambio estratégico y cambio táctico y planteando las tensiones que generan estas prácticas teatrales. Se limita espacialmente a proyectos llevados a cabo en la Ciudad de México de 2010 a 2019, no por ser la única entidad del país donde se realiza este tipo de proyectos, sino para mantener una dimensión abordable.

2. DESARROLLO

El presente apartado desarrolla los ejemplos de teatro aplicado a la prevención de la violencia y el delito en la ciudad de México; a tal efecto, explora el trabajo de dos compañías de teatro con policías ubicado en los niveles de intervención primaria y secundaria de la PVD. En el nivel terciario se ubica el teatro penitenciario, del que se

¹ Relativo a la cárcel.

abordan los trabajos de un maestro institucional y de una compañía de teatro. Al final del apartado, también en un nivel primario y secundario de intervención y con el objetivo de resarcir el tejido comunitario, se revisa la experiencia de una longeva compañía de teatro popular, Tepito Arte Aquí.

2.1 Teatro con policías: UEPD y CTPF

Comenzaremos con la Unidad Especial de Prevención del Delito (en adelante UEPD). La información sobre esta agrupación ha sido tomada del trabajo académico para obtener el grado de licenciatura de su directora artística, Belén Juárez (2015). El objetivo de la UEPD es la reivindicación de la imagen de los cuerpos policiacos. Esto es relevante porque, como lo sugiere la Encuesta Nacional de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública, la imagen que tiene la ciudadanía mexicana de su policía es muy negativa (INEGI, 2013). En términos de la PVD es importante que la ciudadanía tenga confianza en las instituciones de seguridad pública, puesto que se entiende que sin la cooperación de los ciudadanos no se puede prevenir la delincuencia (Morales, 2015).

La UEPD surge en la alcaldía Iztapalapa de la Ciudad de México, una de las demarcaciones con índices delictivos más altos, en un trabajo conjunto entre la Coordinación de Seguridad Pública y la Coordinación de Cultura de la alcaldía. Los elementos de la UEPD recibieron formación artística mediante talleres de creación literaria, música, danza y teatro. Este último estuvo a cargo de Juárez (2015), quien da testimonio de que diseñó sus clases a partir del modelo de Augusto Boal. Los montajes producidos son de creación colectiva, previa formación de los policías a través de talleres impartidos por especialistas sobre derechos humanos, derechos reproductivos y violencia en la escuela, entre otros. Posterior a ello, se discutía el tema, se improvisaban escenas y se escribían y montaban los textos. Los espectáculos buscan “romper barreras con el público y provocar su involucramiento” (Juárez, 2015, pág. 11). Su repertorio está constituido, entre otras, por obras que abordan la prevención de las adicciones, el acoso escolar y la violencia doméstica, de ahí sus títulos: *Adicciones*, *Bullying*, *Violencia intrafamiliar*. En ellas emplean un lenguaje coloquial, con frases altisonantes adecuadas a las crudas situaciones expuestas, y personajes de extracción popular. Las funciones son acompañadas con actividades para discutir las temáticas planteadas. Estas actividades de seguimiento son un complemento que ayuda a la eficacia del teatro aplicado, como lo señalan algunos estudios internacionales (Waters, Monks, Ayres y Thomson, 2012). Principalmente, la UEPD se presenta en escuelas públicas de nivel básico en las que dan

entre diez y quince funciones de su repertorio por semana. Considerando que en la Ciudad de México el ciclo escolar tiene un promedio de cuarenta semanas, la UEPD estaría dando alrededor de 400 presentaciones por año desde 2010, o sea que para el año 2019 habrían dado alrededor de 3 600 funciones de las obras de su repertorio, lo que evidencia que algunos de los proyectos de teatro aplicado a la PVD alcanzan una notable cantidad de funciones y un numeroso público.

Por lo que concierne a la recepción de estos espectáculos, Juárez comparte que los estudiantes se muestran sorprendidos al ver que los actores a quienes acaban de ver en función regresan con sus uniformes de policías. Se puede considerar que la agrupación cumple su objetivo de dignificar la imagen policial, pues logra que los adolescentes confíen en sus miembros y les comuniquen sus propias problemáticas, tanto en las dinámicas realizadas para que los menores expresen su opinión, como cuando, a título personal, los jóvenes se acercan al equipo creativo al término de la presentación.

Por otra parte, en la experiencia de la UEPD se puede distinguir el límite establecido entre lo táctico y lo estratégico mencionado páginas arriba. Juárez testimonia que la transformación de estos policías/actores se ha dado en diferentes niveles: en su manera de expresarse, la ampliación de su criterio, sus relaciones familiares y su desempeño como funcionarios, pues han desarrollado un compromiso con la cultura de paz y legalidad, compromiso que ella atribuye a la empatía y la asertividad en el manejo de la violencia derivadas de su trabajo teatral. Con ello, se podría afirmar que el teatro funciona para formar mejores ciudadanos y mejores servidores públicos; no obstante, en comunicaciones personales con la teatrística, ella nos comparte que esta situación funciona *tan* bien, que a los agentes les resulta doloroso reintegrarse, cuando les es preciso, a su labor cotidiana de patrullaje, para la que se les exigen respuestas no ya preventivas, sino reactivas y punitivas. En síntesis: ellos cambiaron, pero su contexto no lo hizo. El cambio fue táctico, no estratégico. Parece, sin embargo, probable que el teatro alcance a dar el salto de lo táctico a lo estratégico con un simple aumento de la escala. Esto es, que los talleres de artes escénicas y puestas en escena con temáticas relevantes para un mejor desempeño policiaco extiendan su cobertura a un mayor número de agentes. La educación por medio del teatro podría ser provechosa para los policías mexicanos quienes, en su mayoría, tienen una formación académica limitada, como lo señala el Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (2016).

Abordemos ahora la Compañía de Teatro de la Policía Federal (en adelante CTPF). Para esta sección se partió de los trabajos de titulación en Literatura Dramática y Teatro

del otrora director artístico y dramaturgo de la agrupación, Atahualpa Palacios (2015), y de uno de los actores de la compañía, Juan Ricardo Rodríguez (2015). La CTPF tiene sede en la Ciudad de México, pero su trabajo se presenta prácticamente en todo el país. La CTPF difiere de la UEPD en que, ahí donde en esta última los policías recibieron entrenamiento teatral para convertirse en actores, allá el movimiento ocurre en la dirección opuesta: la Policía Federal convocó especialistas en artes escénicas que se volvieron policías, al menos administrativamente, pues obtuvieron grado de suboficiales (Rodríguez, 2015). Fue fundada a partir de una idea de Alejandro Gertz Manero, en ese tiempo Director de la Secretaría de Seguridad Pública, y quien, a lo largo de su vida, también se ha desempeñado como productor de teatro. La CTPF toma su nombre actual en 2006, si bien hay antecedentes de ella desde 2001 (Palacios, 2015). Dado que, al principio, los montajes de esta compañía no estaban relacionados con la PVD y, en cambio, montaban obras para el consumo interno de la institución (pastorelas y comedias), en 2008 inició un proceso de reestructuración y profesionalización. Producto de esta profesionalización fue el cambio de temáticas en sus puestas en escena, el que los llevó a abordar, por ejemplo, la prevención de las adicciones, como ocurre en *Alguien va a cambiar*, creada de manera colectiva por la CTPF y dirigida por Gerardo Sama, de la cual en los tres primeros años se dieron 1 100 funciones en todo el territorio nacional (Rodríguez, 2015). Otro título con este asunto es la obra en verso *Regina y Sabina en el país de las anfetaminas*, con dirección y dramaturgia de Atahualpa Palacios, de la cual se realizaron hasta 2015 alrededor de 200 funciones en veinte estados del país, donde fue vista por aproximadamente de 100 000 espectadores (Palacios, 2015). Como su título sugiere, la obra, en tono fársico, retoma personajes del célebre texto de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, para acompañar a dos mujeres jóvenes que, provenientes de distintas clases sociales, se dedican al narcomenudeo. Todo ello inmerso en una atmósfera oscura e infantil. De acuerdo con su autor, en ella hay guiños a las propuestas de Erwin Piscator, de Brecht, del ya mencionado Augusto Boal y de Buenaventura.

Retomando los tres rasgos del teatro aplicado mencionados en la introducción, vemos en estas dos agrupaciones su intencionalidad de informar acerca de los factores de riesgo de la violencia y el delito con sus espectáculos. La hibridación se da con el sistema policial, en la UEPD con policías/actores, y en la CTPF con actores/policías. La alteridad de estos dos proyectos se aprecia en los lugares en los que se llevan a cabo las representaciones, principalmente escuelas, espacios públicos de comunidades populares

y centros de reinserción social. Los receptores del beneficio esperado en la UEPD son tanto los que observan la función, jóvenes audiencias, como los propios policías que son alfabetizados en el lenguaje teatral, y de los cuales se busca “la transformación de sus cuerpos y mentes” (Juárez, 2015, pág. 119). En cambio, se aprecia que la CTPF es solo un rostro amable de la institución hacia la comunidad, sin intenciones de generar cambio alguno, ni táctico ni estratégico, en la corporación.

En ambas experiencias se nota una tensión entre la naturaleza del trabajo teatral y la manera de conducirse de la burocracia. En la UEPD, con base en las propuestas que hace Juárez para mejorar el desarrollo de este proyecto, por ejemplo, “Establecer quiénes y de qué forma se llevará a cabo la toma de decisiones” (Juárez, 2015, pág. 78), el asunto, que no es cosa menor, parece reducido a problemas de coordinación entre las dos áreas responsables, la de cultura y la de seguridad pública. Sin embargo, en el caso de la CTPF, de acuerdo con el testimonio de Palacios (2015), se observa, además de esta falta de coordinación, una confrontación entre el ánimo crítico de los creadores y el ambiente burocrático, autoritario y de doble moral de la institución. El malestar de los especialistas escénicos al tener que adaptarse a la burocracia de esta corporación es palpable en las constantes renunciaciones a la CTPF, pese a los atractivos salarios que percibían los artistas teatrales. Una fuente de estas molestias era la censura sistemática por parte de las autoridades, que obligaba a cambiar el contenido de las obras. Existía la prohibición de mencionar en los espectáculos la participación de los cuerpos policíacos en la comisión de delitos, aunque, lamentablemente, miembros de estos resultan de continuo implicados en ella. Ilustración de ello fue que, en el proceso de montaje, en una escena censurada, el autor y director solo tuvo que cambiar el vestuario de un personaje, pasando de un policía corrupto a un delincuente, mientras que el texto, las relaciones del personaje y el trabajo corporal y oral no necesitaron modificarse. Además, la compañía sufría la censura de escenas “demasiado fuertes”, por ejemplo, una que aludía al ejercicio de la prostitución de un personaje. La manera que estos creativos encontraron para resistir esa presión de la burocracia policial fue la creación de dos versiones de los montajes, uno con censura, que omitía las escenas “fuertes” y se presentaba cuando en la audiencia había altos funcionarios, y la versión sin censura, para cuando no los hubiera.

En la recepción de sus trabajos, la CTPF se enfrentaba al mal disimulado rechazo que producía en sus audiencias que llegaran a los espacios de representación en transportes con logos, uniformes y elementos de la corporación policiaca, o simplemente por ser

anunciados como parte de la Policía Federal. Aunque, con todo, al final el público manifestaba su entusiasmo por los espectáculos (Palacios, 2015; Rodríguez, 2015).

Otra tensión apreciable está ligada a los aspectos estéticos. En el caso de la UEPD, de la que recién se dijo que para lograr un cambio estratégico habría que llevar esta experiencia a más policías, la integración de nuevos elementos a los montajes generaba conflictos, pues la formación teatral de los integrantes originales ha implicado un proceso arduo: al principio, trabajaban dos horas al día, pero durante meses llegaron a invertir hasta diez horas diarias en su formación artística. Por lo tanto, era notable la diferencia con el desempeño actoral de los recién llegados, lo que afectaba la fluidez de las obras, generando frustración en los elementos originales de la UEPD.

Una condición que compromete el aspecto estético de la propuesta, tanto de la UEPD como de la CTPF, son los espacios de representación que, con frecuencia, carecen de las condiciones técnicas idóneas. Algunas de estas carencias se debían a la falta de coordinación entre las distintas áreas institucionales.

Habría que decir que la calidad estética del teatro aplicado que ofrece espectáculos públicos (no todas las prácticas del teatro aplicado lo hacen) resulta relevante para la comunicación de sus mensajes, como lo indican Waters et al. (2012). No solo importa el qué del mensaje, sino también el cómo. O, en palabras de Boal: “Cuanto mejor sea la presentación estética del espectáculo, mayor y más intensa será el estímulo y la participación del público”. (Boal, 2001, pág. 405). Se debe buscar, en suma, la mejor calidad posible de los espectáculos para mejorar el impacto del mensaje.

Sin embargo, hay que subrayar que esta búsqueda de calidad debe hacerse a través de procesos respetuosos del bienestar de los integrantes, principalmente cuando se trabaja con niñas, niños y jóvenes, como veremos en otras experiencias planteadas en este trabajo.

2.2 Teatro penitenciario

El teatro penitenciario es muy pertinente para la PVD, pues uno de los hallazgos de la investigación en este campo es que “el delito y la violencia tienden a concentrarse en un porcentaje reducido de personas y lugares” (Sumano, 2020, párr. 2), lo que implica que la reincidencia en actividades criminales es altamente probable. Para ilustrar esto, cabe mencionar que en la CDMX el 35.2 % de las personas detenidas son reincidentes (Solís, De Buen y Ley, 2012).

En México, los orígenes del teatro penitenciario se remontan, a decir de Denise Anzures (2015), a las iniciativas de Juan Pablo de Tavira, a la sazón funcionario del sistema penal, que comenzaron en los años setenta en el Reclusorio Oriente de la CDMX. En 1983, ya como titular del Reclusorio Sur de la misma ciudad, De Tavira dio continuidad a sus proyectos de rehabilitación mediante la práctica del teatro con la colaboración de Jorge Correa. La larga trayectoria de este último como maestro y director de teatro penitenciario, durante la que ha trabajado en 400 de los 460 centros de readaptación social del país, lo ha llevado a ser reconocido por el Instituto Internacional de Teatro de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura como “el padre del teatro penitenciario en México”. Correa ha montado con personas privadas de su libertad obras de clásicos universales como Shakespeare, y otras elaboradas a partir de la vivencia de estas personas; además de contar con un monólogo en el que él mismo actúa, llamado *Las trampas de la adicción*, que ha tenido más de 2 000 representaciones (Correa, s.f.).

En el teatro penitenciario se encuentra una experiencia de intervención que sí logra un cambio estratégico, específicamente en el proyecto social del Foro Shakespeare fundado en 2009 e implementado por Ítari Martha en el penal de Santa Martha Acatitla. El objetivo principal de este proyecto es promover la “empleabilidad” en el teatro profesional de quienes fueran reclusos (El 77 Centro Cultural, s.f.). Con base en lo que refiere la compañía en su blog, se puede afirmar que quienes son atendidos por esta intervención ven modificado su contexto por el teatro al encontrar en él una fuente de ingresos y de reconocimiento social.

La intencionalidad de los talleres y montajes, tanto de Correa como de la Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Marta Acatitla, es inhibir la reincidencia a partir de un cambio táctico en el caso del primero, y estratégico tratándose de la segunda. Para Correa, “No se trata de formar actores, se trata de recuperar hombres” (Ramírez y González, 2011), y también mujeres, ya que Correa trabaja, además, en centros penitenciarios para ellas. El aspecto híbrido del teatro en los talleres de este maestro responde a la potencia del arte teatral de ser una herramienta terapéutica que favorece el autoconocimiento, la expresión, el manejo de las emociones, que fortalece la capacidad de trabajar en equipo y que se puede experimentar como un momento de libertad.

La alteridad de estos proyectos está dada por el espacio donde estos talleres y obras se llevan a cabo: las instalaciones penitenciarias. Por obvias razones, es complicada la socialización de estos productos escénicos, de manera que su público principal lo suelen

constituir los funcionarios penitenciarios, las demás personas privadas de su libertad, y los familiares que las visitan. Sin embargo, el Foro Shakespeare ha logrado implementar dos mecanismos para ampliar la audiencia de estos montajes: invitando al público interesado a pagar su boleto para asistir a presenciar sus trabajos teatrales en la penitenciaría de Santa Martha Acatitla y con puestas en escena en edificios teatrales con su compañía externa, e incluso obtuvo permisos especiales para la participación de personas privadas de su libertad en la 39 Muestra Nacional de Teatro, en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, con un montaje de *Ricardo III*, de Shakespeare (Díaz, 2018). El beneficio es tanto para quienes realizan esta práctica como, en la medida de su eficacia para inhibir la reincidencia, la sociedad en su conjunto.

Una de las tensiones ético/estéticas que se puede observar en el teatro penitenciario está relacionado con el empoderamiento, en el que vemos dos situaciones, aunque opuestas, ambas conflictivas. A propósito de la primera, la investigadora Möbius (2016) fue testigo de un proceso teatral con adolescentes privados de la libertad, guiados por un maestro (que no es Correa) y con apoyo de la iglesia católica, en el que no había oportunidad de que los jóvenes manifestaran sus deseos, opiniones o gustos. Se les impuso un texto y se les obligaba a copiar tonos, gestos y movimientos. Los jóvenes terminaron rebelándose: se comieron la utilería comestible y desordenaron el vestuario y el resto de la utilería. No había empoderamiento por parte de la población objetivo en el proceso, así como tampoco transformación alguna. Por otro lado, la maestra de otra Comunidad de Tratamiento Especializado para Adolescentes, Angélica Franco (2021), en una comunicación personal nos compartió que atestiguó un proceso teatral en el que una maestra, enviada por una institución de cultura, montó una obra al gusto de los jóvenes, quienes disfrutaron mucho, lo cual es, sin lugar a duda, positivo, pero el disfrute se debía a que representaban sicarios que ejercían extrema violencia contra otros; con esto, a Franco le parece que no se promovía cambio alguno.

De estas experiencias se desprende que la manera en que se aplica el proceso teatral debe cumplir ciertas condiciones para lograr sus objetivos. En la primera experiencia se hizo patente la necesidad de implicar a los estudiantes en su aprendizaje. En la segunda se reconoce la importancia de generar entusiasmo en los jóvenes, pero el proceso parece incompleto si solo se reproducen las narrativas que llevaron a los adolescentes a su conflicto con la ley. Para consumir dicho proceso se requeriría de organizar más intervenciones con estrategias y estéticas diversas, lo que implica más tiempo y recursos.

Esto nos llama a no tomar por garantizados los beneficios del teatro aplicado sin una reflexión sobre la pedagogía teatral y las tensiones de su práctica en estos contextos.

2.3 Tepito Arte Acá

La última experiencia a abordar en este trabajo es la del grupo de teatro popular Tepito Arte Acá, fundado en 1980 en uno de los barrios más icónicos de la Ciudad de México, Tepito, al que, por la “leyenda negra” que lo acompaña, también se conoce como el “Barrio Bravo”. Los orígenes de Tepito se remontan a los tiempos de Mesoamérica, cuando era un barrio tlatelolca. En lo que ahora son sus calles se libraron las últimas batallas del sitio de Tenochtitlan a manos de los invasores españoles. Más tarde, durante la Colonia, Tepito quedó fuera de la traza de la ciudad, la cual fue reservada para “la gente de razón”, o sea, de origen europeo. Por este criterio racista, los territorios de lo que ahora es Tepito se dedicaron en exclusiva a ser “parcialidades de indios” (Aréchiga, 2003), de manera que el racismo y el clasismo se sitúan en la base de su “leyenda negra”. Esta se consolidaría en los siguientes siglos en virtud de la falta de servicios urbanos, el comercio informal y la nota roja.

En este mismo barrio, en los años setenta del siglo XX surgió Tepito Arte Acá, un movimiento cultural con artistas de diferentes disciplinas que reivindicaba la producción artística popular, entre ellos el muralista Daniel Manrique (1939-2010), el escritor Armando Ramírez (1952-2019), y el pintor de caballete Julián Ceballos Casco (1940-2011). De allí proviene el grupo de teatro del mismo nombre, fundado por Virgilio Carrillo (1957) (*Author*, 2017).

Gracias a su larga trayectoria en comunidades urbanas y rurales, a su amplio repertorio teatral para jóvenes, que está compuesto por más de diez obras en las que se aborda la historia y la cultura mexicanas, y a su capacidad logística, pues el grupo cuenta con el conocimiento técnico y las herramientas para adaptar los espacios no teatrales con las miras puestas en la presentación de espectáculos, el grupo fue invitado por la alcaldía Gustavo A. Madero (GAM) de la Ciudad de México a implementar los proyectos Prevejovent con recursos federales de Subsemun 2013 y Preveniños y con el apoyo financiero de Pronapred 2014. Por cuestiones de espacio nos enfocaremos solo en Prevejovent. Conviene mencionar que la alcaldía GAM tiene territorios identificados por el gobierno federal como polígonos de altos índices de violencia.

Prevejovent fue un proceso con distintas fases en las que las artes escénicas eran la principal estrategia: primero, con funciones de los espectáculos profesionales del grupo Tepito Arte Acá, entre ellos, *Las mujeres en el país de Tanpendécuaro* (2011), el cual hace un homenaje al teatro de revista donde se privilegia el humor, el lenguaje popular y está aderezado con coreografías de música afroantillana, *ska* y rock. Con esta propuesta escénica se abordan temáticas sociales como el derecho de las mujeres a una vida sin violencia y la libertad de manifestar una preferencia sexual distinta de la heterosexual. A estas funciones asistieron alrededor de 9 000 jóvenes. Recordemos que se encuentran en este grupo etario las personas que más sufren y ejercen la violencia. La intención de esta fase fue despertar el interés por el teatro en los jóvenes para motivarlos a participar en la fase siguiente, la cual estaba constituida por talleres de artes escénicas durante las vacaciones de verano en las que se atendió a 242 jóvenes en diferentes espacios públicos de la demarcación. Algunos de estos espacios se encontraban subutilizados posiblemente debido a la falta de programación de actividades y el desconocimiento que de los mismos tienen los vecinos. Cabe mencionar que la recuperación de los espacios públicos es relevante para la PVD porque facilita que las propias comunidades, a través de controles sociales informales, puedan prevenir la violencia y el delito (Chapa y Ley, 2015). Durante los talleres se contó con el apoyo de un equipo de psicólogas que trabajaba el tema de aptitudes para la vida con los estudiantes, que es una estrategia para generar un factor de protección ante la violencia y el delito. Los talleres concluyeron con una gala en la que se mostraron a las comunidades respectivas los montajes realizados con los jóvenes y, como última fase del programa, se conformó una compañía juvenil de teatro, *Tepitoons*, que sobrevivió más allá de lo que duraron los presupuestos. Algunos de estos jóvenes se incorporaron a la compañía principal, primero como comparsas y, con más experiencia y formación, han llegado a interpretar personajes protagónicos. Quizá para estos pocos, la intervención representó un cambio estratégico y para los demás jóvenes se trató, en el mejor de los casos, de un cambio táctico. Se necesitaba, para saberlo, de más y mejores herramientas de evaluación, de las que el teatro aplicado a la PVD está bastante necesitado. Se observa la alteridad de estos proyectos al democratizar el acceso a productos culturales y experiencias creativas para una población para la que, en su mayoría, se habrían traducido en un primer contacto con el arte teatral.

La primera tensión a destacar en la implementación de Prevejovent se da en la falta de coincidencia entre la intención de la institución financiadora, el grupo artístico y las comunidades atendidas, las cuales no necesariamente tenían la intención de prevenir el

delito ni acudieron a las actividades precisamente por su imperioso amor a las artes escénicas. Es más probable que su participación se debiera a la necesidad de apoyo en el cuidado de los más pequeños: aunque el programa se dirigía a jóvenes, muchas madres y abuelas solicitaron encarecidamente que sus niñas y niños fueran recibidos; la demanda fue tanta que hubo que abrir nuevos grupos y contratar más maestros. Otro uso inesperado que le dieron algunos adolescentes asistentes a las funciones y a los talleres, fue la de manifestar públicamente sus preferencias sexuales, evidentemente porque se sintieron en confianza y a salvo para hacerlo, y no porque el teatro los “volviera gays”, como supuso algún padre que prohibió la asistencia de su hijo a los talleres, y algún directivo escolar que canceló actividades pactadas porque dos alumnos varones se besaron al término de la escena “Gayman al rescate”, que es parte de *Las mujeres en el país de Tanpendécuar* (2011). Desde luego que, no obstante, no todos los padres reaccionaron de la misma manera, ya que algunos se mostraron más tolerantes.

Otra de las tensiones manifestadas en el desarrollo de este proyecto se situó entre la búsqueda de la excelencia en los montajes finales por parte de algunos docentes de artes escénicas y las condiciones concretas en los procesos de montaje: tiempo limitado, irregularidad en la asistencia de los alumnos, además de las, así apreciadas, limitaciones en el desarrollo de la expresión artística de los jóvenes. Para los coordinadores del proyecto, la presentación final era una oportunidad de convivencia con la comunidad y entre los diferentes grupos de alumnos; en cambio, para algunos docentes era una plataforma para lucir sus capacidades artísticas. La búsqueda de la calidad es legítima, como en otro momento se ha defendido en este trabajo, pero esta calidad no debe obtenerse mediante procesos abrumadores, pues resulta en un contrasentido con los objetivos de este tipo de proyectos. Una manera de paliar esta presión sobre las maestras y maestros fue proponer duraciones muy reducidas de los montajes, no más de quince minutos, aunque no siempre fue respetado este límite. Esta tensión entre la calidad del producto y la necesidad de un proceso respetuoso subraya la importancia de deconstruir la manera en que los artistas escénicos han aprendido su profesión para revisar si acaso los preceptos en los que se basan sus concepciones de lo artístico no normalizan ciertas prácticas abusivas.

Finalmente, se observa en esta experiencia de Tepito Arte Acá una zona problemática que comparte con otras experiencias analizadas aquí, la referente a la falta de coordinación con las distintas áreas institucionales. Un resultado de esta pobre

coordinación fue la falta de continuidad que habría posibilitado tanto la mejora de las intervenciones como la consolidación de los cambios buscados.

3. CONCLUSIONES

A lo largo del artículo se ha observado la pertinencia de aplicar el teatro a la prevención de la violencia y el delito. Un aspecto que garantiza esa pertinencia es la focalización de la población atendida, en este caso, policías, personas privadas de su libertad, y jóvenes en comunidades violentas. Se analizaron prácticas diversas en su implementación y en sus propuestas estéticas que proveen a sus beneficiarios de herramientas para cambios en su mayoría tácticos, pero no por ello desdeñables. Para saber con exactitud en qué medida estas prácticas son eficaces precisaríamos de mecanismos de evaluación. Lamentablemente, esta debilidad en la evaluación fue una constante en la aplicación nacional de todo tipo de estrategias (no solo artísticas) en el marco de Pronaped, tal como lo demuestra la organización México Evalúa (Chapa y Ley, 2015).

Por otro lado, las condiciones más determinantes para la efectividad del teatro aplicado a la PVD que se desprenden de esta investigación son: acompañarlo de otros ámbitos de acción, diferenciar entre cambios estratégicos y tácticos para no generar falsas expectativas, basar las intervenciones en diagnósticos locales (de preferencia con participación comunitaria), contar con equipos multidisciplinarios que incluyan científicos sociales, establecer indicadores basados en teorías de cambio sólidas y buscar la mayor calidad estética posible de nuestros procesos/productos, evitando actitudes y comportamientos que vulneren la integridad de los participantes. Todo ello implica trabajo interdisciplinario, coordinación institucional, recursos financieros y debido tiempo para los procesos.

Como ha podido constatar, el teatro aplicado a la PVD es un territorio lleno de tensiones, algunas de las cuales no pudimos abordar por cuestiones de espacio. Las hay entre las buenas intenciones de cambiar el mundo y la pragmática búsqueda de financiamiento. Entre el ánimo crítico de los creadores teatrales y el autoritarismo y la doble moral de las instituciones policiales. Entre las aspiraciones de “emancipar” a los oprimidos y la necesidad de adaptarse a los lineamientos de las instituciones que ostentan el monopolio de la violencia legal, instancias que, a veces, también se ven inmiscuidas en actividades delictivas. Entre la búsqueda de calidad en los productos y la necesidad de

procesos respetuosos. Entre el anhelo de reconciliación y la demanda de justicia. Aquí se abordaron panorámicamente algunas de dichas tensiones, si bien, por su misma relevancia, el tema exige y merece una mirada más profunda.

BIBLIOGRAFÍA

- Anzures, D. (2015). Génesis del teatro penitenciario en México. *Revista digital Universitaria*. Recuperado de: www.revista.unam.mx/vol.16/num7/art53/
- Aréchiga, E. (2003). *Tepito: del antiguo barrio de indios al arrabal. 1868-1929, historia de una urbanización inacabada*. Ciudad de México: Editores Unidos.
- Author. (2017).
- Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido*. Traducida por Graciela Schmilchuk. La Habana: Casa de las Américas, 2018.
- Campesino, J. (2019). *Introducción a la pedagogía teatral*. CDMX: Secretaría de Cultura/ INBA/CITRU.
- Cid Moliné, J. y Larrauri E. (2001). *Teorías criminológicas. Explicación y prevención de la delincuencia*. Barcelona: Bosch.
- Chapa, L. y Ley, S. (2015). *Prevención del delito ¿Cuáles son las prioridades?* México: México Evalúa Centro de Análisis de Políticas Públicas.
- Chinchilla, L. y Vorndran D. (2018). *Seguridad ciudadana en América Latina y el Caribe. Desafíos e innovación en gestión y políticas públicas en los últimos 10 años*. BID. Recuperado de: www.thedialogue.org/wp-content/uploads/2018/11/LChinchilla_SegCiud_Nov2018_FINAL.pdf
- Correa, J. (s.f.). *Las trampas de la adicción. Un monólogo de Jorge Correa Fuentes*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=jA89EBmrSb4
- Ramírez, P. y González C. (Productores). (2011). *Teatro penitenciario, libertad desde la sombra*. [Archivo de vídeo]. Canal 22 y Los cuates films. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=rpNRlvmU0Ug
- Cunjama, E. y García A. (2019). *Prevención social de las violencias y el delito. Análisis de los modelos teóricos*. CDMX: Instituto Nacional de Ciencias Penales.
- Delgado, A., Pérez, A., Rascón, G., Covarrubias, J., Gil, J., Gayosso, M.L., ... Arvizu, S.C. (2011). *Libertad entre muros. Premio Teatro Penitenciario 2007-2009*. CDMX: CONACULTA/INBA.
- Díaz, V. (24 de octubre de 2018). Un grupo de presos saldrá de la cárcel gracias al teatro. *Milenio*. Recuperado de: <https://www.milenio.com/cultura/grupo-presos-saldra-carcel-gracias-teatro>

- El 77 Centro Cultural. (s.f.). Quienes somos. *Compañía de Teatro Penitenciario*. Recuperado de: <http://teatropenitenciario.blogspot.com/p/somos-la-compania-de-teatro.html>
- Gómez, L. (27 de diciembre de 2020). Participan 362 reos en Concurso de Pastorelas Penitenciarias 2020. *La Jornada*. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/notas/2020/12/27/capital/participan-362-reos-en-concurso-de-pastorelas-penitenciarias-2020/>
- INEGI. (30 de septiembre de 2013). Boletín de prensa 390/13. Encuesta nacional de victimización y percepción sobre seguridad pública 2013 (ENVIPE). Recuperado de: <https://www.casade.org/index.php/biblioteca-casade-2-0/encuestas-estadisticas-y-datos-duros/299-encuesta-nacional-de-victimizacion-y-percepcion-sobre-seguridad-publica-2013-envipe/file>
- Juárez, B. C. (2015). *Policías artistas: teatro para la prevención del delito*. (Informe académico para obtener el grado en licenciatura). Recuperado de: 132.248.9.195/ptd2015/anteriores/filosofia/0733004/Index.html.
- López, I. C. (2017). *Teatro canero. Hacia una configuración cultural penitenciaria*. (Tesis de maestría). Recuperado de: <http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/bitstream/123456789/259/1/Teatro%20Canero.%20Hacia%20una%20configuraci%C3%B3n%20cultural%20penitenciaria.pdf>
- Macías, B. M. (2020). *Teatro penitenciario en América Latina. Acontecimientos, entre espacios y presencias en convivio ante Ricardo III de El Mago y la CoArtRe*. (Tesis doctorado). Recuperado de: http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/2069
- Möbius, J. (Oct-dic 2016). Teatro penitenciario con jóvenes: retos y desafíos en la práctica y su análisis. *Paso de gato*, año 16, núm. 67, (págs. 25-28).
- Möbius, J. (Productora). (2017). *Coraje* [película]. Alemania/México: La Paloma Documentaries/European Research Council/ Freie Universität Berlin.
- Morales, O. (2015). *Confianza en la Policía Preventiva de la Ciudad de México. Un análisis y propuesta a través de la Minería de Datos*. (Tesina de maestría). Centro de Investigación y Docencias Económicas AC. México, Ciudad de México.
- Morell, A. (2019). *Confía en ti y cambia tu entorno. Transformación social a través de la cultura*. Ciudad de México: Porrúa.
- Motos, T. y Ferrandis D. (2015). *Teatro aplicado. Teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*. Barcelona: Octaedro.
- Oficina contra la Droga y el Delito de Naciones Unidas. (2007). *Recopilación de reglas y normas de las Naciones Unidas en la esfera de la prevención del delito y la justicia penal*. Recuperado de:

www.unodc.org/pdf/criminal_justice/Compendium_UN_Standards_and_Norms_CP_and_CJ_Spanish.pdf.

- Organización Mundial de la Salud. (2014). *Informe sobre la situación mundial de la prevención de la violencia 2014. Resumen de orientación*. Recuperado de: http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/145089/WHO_NMH_NVI_14.2_spa.pdf;jsessionid=589C889A4A632CF06B92EA3A892F7233?sequence=1.
- Palacios, D. A. (2015). *Teoría vs realidad. Mi experiencia en la Compañía de Teatro de la Policía Federal*. (Informe académico para obtener el grado de licenciatura). UNAM, Ciudad de México. Recuperado de: repositorio.unam.mx/contenidos/teoria-vs-realidad-mi-experiencia-en-la-compania-de-teatro-de-la-policia-federal-198082?c=rVwKgX&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_0&as=0
- Rodríguez, J. R. (2015). *Mi experiencia como actor en la compañía de teatro de la Policía Federal*. (Informe académico para obtener el grado de licenciatura). Recuperado de: 132.248.9.195/ptd2015/anteriores/filosofia/0733355/0733355.pdf
- Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública. (Mayo de 2016). *Resultados del diagnóstico de salarios y prestaciones de policías estatales y municipales del país*. Ciudad de México: SESNSP.
- Solís, L., De Buen N. y Ley S. (2012). *La cárcel en México ¿Para qué?* Ciudad de México: México Evalúa, Centro de Análisis de Políticas Públicas.
- Sumano, J. A. (17 de agosto de 2020). “Disuasión focalizada en México”. *Nexos*. Recuperado de: <https://seguridad.nexos.com.mx/disuasion-focalizada-en-mexico/>.
- Thompson, J. (2009) *Performance Affects. Applied Theatre and the End of Effect*. Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Waters, S., Monks, H. Ayres, J. y Thomson, S. (2012). *The Uses of Theatre in Education. A Review of the Evidence*. Australia: Child Health Promotion Centre/ Edith Cowan University.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Traducido por Antonio José Antón Fernández. Barcelona: Paidós.