

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Literatura
Dramática y Teatro

Informe Académico por Actividad Profesional
Que para obtener el título de Licenciado en
Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Daniel Atahualpa Palacios Guizar

Teoría vs Realidad
Mi experiencia en la Compañía de Teatro de
la Policía Federal.

Asesor: Benjamín Gavarre Silva

Sinodales:

Lic. Fidel Monroy Bautista
Dr. Óscar Armando García Gutiérrez
Dra. Norma Trinidad Lojero Vega
Lic. Daniel Huicochea Cruz

2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

*A mí Padre.
No por haberte ido, sino por seguir aquí.*

El desarrollo de un examen profesional por medio de una tesis o en este caso un informe académico, resulta la culminación del camino de un estudiante (por lo menos de manera aparente ya que la formación académica puede y debe ser permanente).

Por ello los agradecimientos son un recurso insuficiente para hablar de todos los elementos y las personas que en mi caso me han formado y me han ayudado a llegar a este punto de mi vida, porque sin importar lo larga que la lista fuese, no alcanzaría a nombrar a todos los que han aportado algo en mi camino; sin embargo este ejercicio de agradecer me parece vital, ya que mi vida se ha encontrado siempre colmada de fortuna y sin esas personas que me han guiado y ayudado, en realidad no sé si hubiera sido capaz de obtener todo lo que he logrado. Por fortuna para el lector el próximo destilado de cursilería es innecesario para fines académicos así bien puede ser fácilmente omitido en la lectura del informe y su presencia obedece a un fin meramente personal y necesario solamente para el terreno del alma.

Así comienzo con mis padres, pues fueron ellos quienes no solo me dieron la vida sino que me formaron como individuo, me dieron desde siempre las herramientas necesarias para tomar mis propias elecciones, y aún con las deficiencias y/o carencias que como todo ser han tenido, no puedo dejar de reconocer que soy producto de los caracteres y personalidades de mi padre y de mi madre.

A mi padre, a cuya memoria dedico el presente escrito, le agradezco antes que nada su sinceridad, a veces inadecuada, hiriente, dura y en ocasiones oportuna, pero siempre presente, siempre ineludible a su ser, acompañada de su sencillez desfachatada, que me ayudó a conocer y reconocer mi entorno. Gracias y perdón, por haber tardado tanto, que no estuviste aquí para verme. A ambos a mi padre y a mi madre gracias por todo lo que me dieron para poder elegir.

Enseguida me gustaría agradecer de manera sobresaliente a mi compañera de vida, a mi sinvergüenza favorita, Itzel.

Por ser, por estar, por oír, por acompañarme, por apoyarme, por guiarme, por perdonarme, por ser paciente, por ayudarme leer y escribir por horas, por ser tú, por amarme.

Porque me has dejado conocerte hasta las entrañas, porque me has dado un duende, porque has estado ahí, siempre. Si mis padres me dejaron escoger mi camino yo lo encontré en tí, en tus ojos. Gracias por acercarte sin razón alguna ese día y gracias por quedarte.

A mis hermanos por ser cómplices de infancia, por protegerme, por hacerme más fuerte aunque no siempre de la mejor manera; por darme a mis sobrinos por creer en mí.

A mi Familia, a mi Abuela María de Jesús por vivir tanto y con tanto amor, a mi tía Cristina por apoyarme siempre, a mi tío Jaime por acompañarme desde pequeño.

A mi familia reciente, mis suegros Catalina y Cosme, por apoyarnos incondicionalmente. A Marian, Aline y Mitzi, porque creo en ellas.

A mis maestros: A Enrique por enseñarme el respeto y el amor al teatro, a Rodolfo por demostrarme lo que es entregarle la vida al teatro, a Lech por no confiar en mí sino en mis acciones, a Fidel por enseñarme el valor de la disciplina, a Oscar Armando por ser un maniaco perfeccionista, a Juan Gabriel por enseñarme a chingarle, a Benjamín por sobrevalorarme, a Saíd por mostrarme la vida profesional en el teatro, a Norma por su claridad. Y a todos los que merecen ser llamados maestros, por compartir su sabiduría y conocimiento.

A mis amigos: a Cosa por ser un soñador cursí, a Chuchío el lobo estepario, a Chav mi primer amigo, a Murph porque no necesitas hablar para saber que estás ahí, a Isaac por cuestionarlo todo, a Amhed el ermitaño, por tus sarcasmos, a Emanuel por tu confianza en mí, a Susana por ser mi hermana y a Paty por ser mi confidente.

A mi hija, mi maestra de vida, por tu valentía, por tu mirada y por tu sabiduría innata. Gracias por ser el motor de mi vida.

Gracias también al teatro, como profesión exigente, celosa, egoísta y altanera; pero por sobre todo mágica, porque gracias a él tengo todo lo que valoro en mi vida, porque gracias al teatro conocí a mi esposa, porque gracias al teatro tengo amigos y gracias al teatro he viajado y he conocido el mundo y gracias al teatro he podido conocer la empatía pero sobre todo porque gracias al teatro conservo viva a mi hija.

Gracias a Camus, Goethe, Shakespeare, Marlowe, Brecht, Miller, Wilde, Beckett, Dante, García Marquez, Borges, Nabukov, Poe, Tolkien, Verne, Martins, Boyle, Grenaway, Fincher, Tarantino, Coppola, Cameron, Lucas, Svankmajer, Romero, Nolan, Ritchie, Kubrick y a todos los que crean y sueñan por medio del teatro, la literatura o la pantalla, por ser guías y maestros de vida.

Gracias a la vida en general y a todos los que el azar ha colocado en mi camino para brindarme ayuda y enseñarme a vivir desde los vagabundos franceses, hasta los niños del orfanato Ser Humano.

Como lo dije, inevitablemente habrá gente que queda omitida pero no por ello olvidada.

Gracias.

Tabla de contenido

Introducción.....	6
1. Compañía de Teatro de la Policía Federal.....	8
2.-Teatro Social.....	19
2.1 Teatro Político.....	21
2.2 Teatro Épico.....	25
2.3 Teatro Colectivo y Comunitario.....	27
2.4 Teatro del Oprimido.	30
3.-Prevención del Delito por medio del Arte	32
4.-Regina y Sabina en el País de las Anfetaminas.	37
3.1- La Concepción	40
3.2 El Texto.....	46
3.3 Espacio Dramático	49
3.4 El Desarrollo de los Personajes.....	54
5.-Conclusiones.....	68
5.1.-Respecto al trabajo creativo.....	68
5.2.-Respecto a la Institución.....	69
5.3.-Respecto a la aplicación de la teoría sobre la práctica.....	71
5.4.-Respecto al montaje <i>Regina y Sabina en el país de las anfetaminas.</i>	73
Anexo I	
Regina y Sabina en el país de las anfetaminas.	76
Anexo II	
Imágenes	90
Bibliografía.....	105

Introducción

El arte expresa sentimientos, emociones, posturas políticas, ideológicas, religiosas y estéticas, también nos confronta con nuestra realidad por medio de la ficción. Así, las distintas funciones que ha desempeñado el arte y particularmente el teatro, a lo largo de la historia, han variado de manera tal que de la misma forma se le ha utilizado para evangelizar, que para protestar contra dogmas religiosos, tanto para fines totalmente comerciales, como altruistas. De esta manera tenemos entonces que tanto el teatro como las demás artes pueden ser utilizadas como herramientas que, depende el uso que encuentren, pueden resultar benéficas o contraproducentes para una sociedad.

Es también sabido, que el teatro ha funcionado en innumerables ocasiones como un medio de saneamiento social a través del cual se han cuestionado y exigido conductas gubernamentales distintas; hoy en día en Latinoamérica son varios los grupos artísticos (teatrales y multidisciplinarios) que no solo pretenden hablar y mostrar la realidad de las poblaciones marginadas, sino que además de ello, proponen soluciones más inmediatas y directas hacia su público. Cabe mencionar entre algunos de los precursores latinoamericanos que desde los años 60 y 70 comenzaron con estas labores, creadores artísticos como Enrique Buenaventura o Augusto Boal. Sí bien estos grupos han demostrado ya desde hace más de 50 años (de manera práctica y tangible) que el teatro puede servir más que como mero espectáculo, al romper la barrera de la escena y llegar de forma directa al público para cambiar su realidad. Es entonces cuando se vuelve prudente la pregunta ¿puede el arte ser una herramienta en la disminución de factores de riesgo dentro de una sociedad? La respuesta afirmativa resulta obvia, lo que no lo resulta son los procedimientos, métodos y alcances que ésta puede lograr.

Actualmente los programas de educación básica e integral de cualquier colegio que se considere decoroso asumen que el arte es una parte fundamental de la educación. No porque se pretenda que todos los individuos que habitan las aulas vayan a desarrollarse en terrenos artísticos o siquiera humanistas, sino por el simple y claro hecho de que la formación intelectual va de la mano con la emocional, y la

educación integral debe contemplar cada uno de los aspectos que conforman a un individuo, tanto en lo meramente cognitivo, como lo sensible y lo social.

Ya establecido que el teatro puede utilizarse como mecanismo auxiliar en la rehabilitación de sectores poblacionales específicos, y que el arte promueve lazos sociales más amplios y seres humanos más sensibles tanto con la problemática de su entorno como con ellos mismos es entonces coherente la propuesta de aplicar el teatro, dentro de la formación cotidiana de los grupos vulnerables con tendencia a la delincuencia. Al ser el teatro una herramienta de gran magnitud e importancia sobre la parte emocional, puede ayudar a establecer y restablecer lazos físicos y psicológicos que ayuden al individuo a superar sus limitaciones, confrontándolo con su realidad, mostrándole panoramas y situaciones con los que logre empatía a través de lo ficticio, de una manera muy distinta a la que un conferencista, o educador podrían llegar.

Con base en lo anterior, en el presente informe académico, describo la historia, estructura, funcionamiento y métodos de la Compañía de Teatro de la Policía Federal (CTPF), particularmente al abordar la concepción, desarrollo y alcance que tuvo un montaje realizado por dicha compañía, la cual se encuentra encaminada a la prevención del delito por medio del arte, específicamente el teatro; misma que con la puesta en escena *Regina y Sabina en el País de las Anfetaminas* de mi autoría, ha recorrido el país (el montaje sigue presentándose actualmente) brindando funciones en primarias, secundarias, preparatorias, universidades, parques, hoteles, cabeceras municipales, plazas públicas e inclusive rodeos; montaje que cuenta a la fecha con alrededor de 200 representaciones, en más de 20 estados de la República, y que fue concebido con el objetivo de llegar a un sector de la población que comúnmente no tiene acceso a espectáculos culturales, con la intención de brindar herramientas para confrontar la creciente influencia que los cárteles del narcotráfico tienen sobre su entorno.

Así en el presente escrito muestro el proceso de montaje tan particular que surgió de la confrontación entre el lenguaje teatral y el institucional (en este caso el policial), al enmarcar dicho proceso con una radiografía del funcionamiento de la CTPF, y de manera paralela describo las complicaciones de contraponer en todo

momento la parte teórica de la concepción, las propuestas estéticas y el trabajo meramente teatral contra las políticas institucionales, la burocracia cultural y la rígida estructura jerárquica que impera en las corporaciones policiacas; además de destacar los aciertos, pero sobretodo los errores cometidos en el camino. Lo anterior con la intención de documentar una experiencia que resulte relevante para quienes se encuentran aún en las aulas y tarde o temprano enfrentarán la complicada tarea de vivir del teatro.

Trabajo que resulta relevante en un contexto social como lo es el actual donde las políticas gubernamentales de seguridad pública, han sido dirigidas principalmente a confrontar el delito de manera frontal, estrategia que no ha arrojado resultados significativos hasta el momento. Así de manera contrastante desde hace más de una década, una institución completamente desprestigiada socialmente como lo es la Policía Federal, lanzó una propuesta por demás innovadora en su tiempo (de la cual me siento orgulloso de haber sido partícipe). Esta compañía pionera a nivel mundial en el uso de este tipo de formato para la prevención del delito, utiliza montajes teatrales con contenido social para ser representados con el objetivo de disminuir los factores de riesgo en zonas con tendencia a la delincuencia. Esta política cultural llevada está a cargo de la CTPF, compañía a la que pertencí durante cuatro años de mi vida y durante año y medio fui director de la misma.

1. Compañía de Teatro de la Policía Federal.

Hace 15 años, como parte de un proyecto concebido por la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal a cargo en ese entonces del Doctor Alejandro Gertz Manero, se ideó la creación de la obra de teatro *Alguien va a cambiar* de la autoría del actor y director Gerardo Sama. Esta obra fue creada con la intención de recaudar denuncias entre la ciudadanía y a la vez brindar herramientas para la prevención del delito entre la población, propiamente a delitos derivados del consumo de narcóticos.

Esta estrategia como programa dentro de una institución de justicia dedicada al combate a la delincuencia resultó innovadora y muy bien recibida en aquel entonces entre las autoridades y la población. Más tarde, cuando el titular de este

organismo ocupó el cargo de Director de la Secretaría de Seguridad Pública a nivel federal, a finales del año 2000, llevó el proyecto consigo y le dotó de presencia a nivel nacional, y así, con una obra que aunque contaba con múltiples carencias y deficiencias a nivel artístico (desde su dramaturgia hasta su interpretación) se creó una compañía de actores. Así, con esta puesta en escena como estandarte, fueron integrándose en las campañas de prevención del delito que lanzó el Gobierno Federal alrededor del territorio nacional. En 2006 este grupo de actores estuvo administrado por la, en ese entonces, Policía Federal Preventiva, y a partir de ese momento se creó la Compañía de Teatro de la Policía Federal (CTPF), sin embargo hasta entonces no había una estrategia, ni siquiera un plan de trabajo que diagnosticara y creara un verdadero programa de prevención del delito por medio del arte; esto debido a que los mandos directivos de la institución habían creado un mecanismo, del cual no tenían idea absoluta de sus alcances y resultados prácticos.

Más tarde en 2008, la CTPF se encontraba ya bajo la dirección de Jorge Aguilar quien había fungido como actor hasta la salida de Gerardo Sama y más tarde tomó el mando de la misma. Los montajes que hasta entonces se habían realizado eran seleccionados por el jefe del área a la cual pertenecía la compañía; y no había parámetro alguno más que el deseo o mejor dicho el capricho y voluntad de este mando policial, que dicho sea de paso, carecía de formación alguna en terrenos de políticas culturales, de esta manera se montaron en los años previos a la reestructuración obras como:

- *Qué plantón* de Guillermo Méndez y Marina del Campo.
- *La cenicienta* (adaptación libre de los integrantes de la CTPF).
- *El tenorio cómico* (adaptación libre de los integrantes de la CTPF).
- *Abuelita de Batman* de Alejandro Licona.

Esta particular selección no solo nada tenía que ver con la prevención de delito, sino que además, carecía de todo proceso crítico para ser llevada a cabo, desde la selección de los montajes, hasta la realización de los mismos. Es decir, que la presentación de presupuestos, de rutas críticas, la creación de carpetas, etc.,

brillaban por su ausencia. Así, al ver que los resultados obtenidos no eran los óptimos, la entonces Inspector Julieta Becerril, quien ostentaba el cargo de Subdirectora de Fomento Cultural y Deportivo, decidió llevar a cabo una evaluación, misma, que desembocó en la reestructuración y profesionalización de la CTPF.

En 2008 se llevó a cabo dicha evaluación por parte del director de teatro y televisión Eduardo Said, quien entre los resultados de su análisis mostró la necesidad de profesionalizar y reestructurar la compañía de raíz, para clarificar desde la justificación y el apuro por contar con una compañía de teatro dentro de las filas de la Policía Federal, hasta dotarla de elementos que tuvieran las herramientas teóricas y prácticas para crear una compañía de repertorio que se diera a la tarea de montar espectáculos rigurosamente profesionales, que llevaran calidad en fondo y forma dentro del discurso de la prevención del delito por medio del arte, a los distintos puntos de representación en el territorio nacional.

Dentro de esta reestructuración de la CTPF, se realizaron diferentes procesos, el primero de ellos fue evaluar al personal que conformaba el equipo de trabajo.

Evaluación que consistió en una serie de ejercicios corporales, pruebas físicas y de conocimientos, que tenían como fin denotar la formación y habilidades aplicables a la interpretación y creación de personajes, así como la metodología y el plan de trabajo de la compañía como grupo (los cuales repito, eran inexistentes), de esta manera el director Eduardo Said observó dentro de sus evaluaciones el hecho de no contar con parámetros y herramientas objetivas y concretas, tanto en el terreno de lo artístico como en el de la planeación logística, para llevar a cabo la selección y realización de los distintos proyectos artísticos. Es decir que la CTPF carecía de un criterio apropiado para seleccionar a su personal, así como tampoco contaba con un plan de trabajo, un proceso o protocolo específico, para la selección de las obras a representar.

De este modo daba lo mismo que una compañía de teatro fundamentada en un principio con el objetivo de crear estrategias de prevención del delito montara un Tenorio Cómico o una versión de la Cenicienta (ambas sin ninguna modificación escénica o dramática que apuntalara hacia la prevención del delito), esto aunado a los nulos procesos de selección del personal (como realizar castings abiertos al

público en general), daban como resultado un grupo amateur conformado por amigos y/o conocidos que carecían de una formación en el sentido académico y que pretendían ser profesionistas en el terreno artístico, pero que en la práctica estaba lejos de lograrlo.

Después de tener un diagnóstico se incorporó la propuesta de contratar a diez nuevos actores que se sumarían al elenco estable de la CTPF. Para dicho proceso se realizó un casting abierto que convocó a los egresados de las principales instituciones dedicadas a la formación de actores en el país, de esta manera, nos presentamos poco más de 200 aspirantes a las plazas, donde realizamos las diferentes pruebas consistentes en representar los monólogos seleccionados por el director, llevar a cabo pruebas de corporalidad y también un examen teórico basado en conocimientos teatrales.

El nuevo grupo de actores se entremezcló con el anterior y después de conformarse un grupo de 18 actores (dos de los seleccionados no contaban con la documentación necesaria para laborar dentro de la policía) realizamos el primer montaje llamado *Cuento de Navidad* basado en el cuento de Charles Dickens. Esta obra fue elaborada debido a un encargo previo a la reestructuración, ya que dentro de las funciones que tenía a su cargo, la CTPF había realizado en los años previos pastorelas o montajes con motivos navideños destinados a los trabajadores de la institución, así pues siguiendo con esta línea temática se realizó el montaje del cuento clásico de Dickens.

Una vez realizado ese montaje, en la víspera de la llegada del año 2010, nos dispusimos a comenzar a elaborar el plan de trabajo que mostraría el nuevo funcionamiento de la compañía.

Una de las primeras observaciones que tuvimos fue el hecho de no contar con un nombre que identificara al grupo de actores como compañía artística para dotarla de identidad, así en febrero de ese año la CTPF se llamó “Código Liberarte” nombre con el que se identificó a la compañía de finales del 2009 a mediados de 2012.

Código Liberarte trazó un plan anual de trabajo que tenía dos objetivos primordiales: el primero era consolidar la profesionalización de la compañía de manera interna, para lo que se estableció la creación de coordinaciones que

subdividieran las distintas labores alrededor del hecho escénico, por lo que se definieron responsables con tareas específicas; así se crearon entonces las siguientes divisiones:

1. Coordinación Artística.- A mi cargo, la cual tenía como tareas primordiales establecer un vínculo entre las áreas administrativa y creativa, así como la supervisión de todas las demás coordinaciones y las tareas básicas de un asistente de dirección durante la realización de los montajes.
2. Coordinación Logístico Operativa.- (Dietrich Martens) Encargada de la realización de agendas de trabajo, calendarización de ensayos, presentaciones, llamados y a la vez fungía como nexo con el área administrativa de la institución para la presentación de asistencias, justificantes, faltas o tramites administrativos.
3. Coordinación de Desarrollo de Proyectos Materiales y Contenido.- (Carolina Hertz y Arturo Rosales) Área creada para la selección de los posibles contenidos para los montajes, así como la creación de carpetas, trípticos, carteles, y toda la publicidad interna o externa a la institución para el desarrollo de las obras.
4. Coordinación de Investigación Documental. (Marleen Berlanga) La cual llevaba a cabo la búsqueda de documentos, textos, así como información multimedia que tuviera relación alguna con los montajes a realizar.
5. Coordinación de Formación y Desarrollo Artístico. (Monserrat Ángeles) Ideada para buscar cursos y/o capacitación de manera permanente que tuviera relación alguna con los montajes.
6. Coordinación de Relaciones Públicas. (Marieta Pizaña) Creada para ser la imagen de la compañía ante los posibles sectores o representantes de instituciones a los que se brindara el servicio.
7. Coordinación de Operación Técnica y Desarrollo de Materiales Audio-Video. (Francisco del Castillo) Área que fungió a la vez como mediateca con la función no solo de generar el material multimedia que las puestas en escena requerían, sino a la par, salvaguardaba el material generado, así como de

cuidar el equipo utilizado en las puestas (micrófonos, bocinas, consola, luces, etc.) durante las giras y demás representaciones.

8. Coordinación de Organización, Mantenimiento y Administración de Materiales Escénicos. (Adriana Meliani) La cual tenía designada como tarea el cuidado del inventario de todas las producciones realizadas anteriormente así como las que se encontraban en activo.

Ya creadas las coordinaciones, las tareas y funciones de los integrantes fueron mucho más claras, como lo fueron también los procesos a seguir para la elaboración de un plan de trabajo de una compañía que, al tener un elenco estable de 18 actores podía fácilmente fungir como compañía de repertorio.

Por lo que se planteó el siguiente objetivo. El desarrollo de cinco montajes que sirvieran como base para la creación de un repertorio profesional, cimentado en la prevención del delito. Creados para enfocarse en las distintas necesidades que la institución exigía, tanto de manera externa con la población en general, como para el cumplimiento de los compromisos institucionales con los trabajadores, todo esto durante el primer año de trabajo. Los montajes seleccionados fueron los siguientes:

- *Trampa en el Viaje.*

Autores: María Isabel Padilla Ortiz y José Raúl Olmos Castillo.

Género: Melodrama.

Director: Eduardo Said.

Público: Adolescentes y Adultos.

Obra ganadora del tercer lugar en el Primer Certamen de Guión Teatral 2008 convocado por la Secretaría de Seguridad Pública. La cual tenía como eje central el atacar las problemáticas de la trata de personas, el narcomenudeo, y las complicaciones que se encuentran en torno a los migrantes en su paso por la frontera norte del país. Esta obra fue ideada para presentarse principalmente en provincia, por lo que desde su lenguaje hasta su concepción escenográfica tenían la intención de ser adaptables a los espacios escénico menos convencionales, donde la problemática de la migración está presente.

En la misma, vemos la historia de dos hermanos (Ramiro y Rita), que en su intento por alcanzar el sueño americano son embaucados por un grupo de “Coyotes” que los utiliza para contrabandear su mercancía, por medio de amenazas y engaños. De esta manera la obra describe las pocas oportunidades con que cuentan los migrantes al enfrentar el complejo sistema que el crimen organizado ha elaborado para engullirlos y volverlos piezas desechables de su maquinaria.

La obra estuvo a cargo del director artístico de la compañía, y se representó por un periodo de tres años.

La estética del desierto, y del norte del país envuelven el relato, la escenografía se encuentra compuesta únicamente por unas vías de Ferrocarril que sirven para delimitar espacios y dar profundidad a las escenas, la concepción del vestuario y la escenografía corrieron a cargo de Martha Ladrón de Guevara e Itzel Camarillo, quienes a partir de la propuesta del director elaboraron un mundo que yace bajo el polvo del desierto.

La propuesta actoral partió de la corporalidad, donde los personajes fueron creados al resaltar rasgos de animales propios de la fauna desértica que empataron con la corporalidad de los personajes. Aunque la obra debido a su ritmo, a la temática y al lenguaje, fue en un inicio pensada para un público exclusivamente universitario, más tarde en sus representaciones al aire libre en diferentes municipios fue muy bien recibida.

Tanto en el montaje de esta obra como en la de *Regina y Sabina en el país de las anfetaminas*, la censura por parte de las autoridades obligó a modificar parte del discurso y contenido de la obra, en particular un personaje que en el principio fue planteado como un Policía Judicial, fue cambiado por un narcotraficante, ya que la institución no podía permitir la sugerencia de nexos entre los cuerpos policíacos y el crimen organizado. Lo más curioso es que para el cambio de concepción del personaje solo hubo que modificar el nombre al mismo, es decir que el texto, el vestuario y la corporalidad del judicial y del narcotraficante eran exactamente iguales, solo cambió la manera en que los demás personajes se referían a él. El ejemplo aquí descrito como algunos de los elementos que se resaltarán en el informe dan cuenta

de la complicada posición que como creadores enfrentamos al hablar de temas sociales sin involucrar una parte fundamental de esa problemática, la misma policía.

El montaje de esta obra sucedió en paralelo con el desarrollo de *Regina y Sabina en el país de las anfetaminas*, por lo que yo no participé de manera directa en el desarrollo de este proyecto, sin embargo su mención dentro del presente informe tiene sustento, así como los demás proyectos que se enuncian en este apartado, debido a que fueron parte del trabajo que en conjunto tenían el objetivo de atacar distintas problemáticas ligadas con la prevención del delito.

- *Familias Familiares.*

Autor: Edgar Chías.

Género: Comedia.

Dirección: Colectiva.

Público: Infantil.

Basada en el cuento homónimo de Vivian Mansour, el dramaturgo Edgar Chías desarrolló una breve obra que tiene como principal herramienta la “narraturgia¹”, con juegos escénicos vivaces y un ritmo vertiginoso. La obra estaba destinada a reforzar valores en el público infantil, como la tolerancia y el aprecio a la familia. Dirigida a un público que hasta entonces no había sido tomado en cuenta dentro de la institución: los niños.

En la misma se toma la historia de un niño avergonzado por su familia, la cual hace el ridículo en un festival de la escuela, por tanto Polito el protagonista, se lanza al mundo con el objetivo de encontrar a la familia perfecta. En su travesía Polito conoce diversos tipos de familias poco convencionales, tales como:

1. La familia de su amigo compuesta por un padre bipolar, una madre preocupada en exceso por lo material y la tecnología y un niño que trata a un pollo de plástico como si fuera alguien real.

¹ Narraturgia.- Al respecto José Sanchis Siniestra en la revista *Las Puertas del Drama # 26* dice: *me refiero muy a menudo a las fértiles fronteras entre la narratividad y la dramaticidad*. Señalando a el elemento donde la acción es narrada por el/los protagonista(s).

2. El Roñas y el Señor de la Basura, dos indigentes que viven de pepenar en un enorme basurero y que tienen una relación de pareja que acompañados de los demás vagabundos, las ratas y las cucarachas, integran una familia muy particular.
3. La acróbata y funambulista Ronchita y su papá el payaso antipático Chipote, los dueños de un circo ambulante que contratan a Polito para que forme parte del show.

Estas familias le brindan al protagonista distintas enseñanzas para así aceptar a los suyos y darse cuenta que todas las familias tienen errores y que no existe la familia ideal.

La obra contó con una dirección colectiva donde todos los integrantes aportamos ideas en la realización del montaje, dirigidos principalmente por las propuestas corporales y coreográficas de Arturo Rosales, y con la supervisión del director artístico Eduardo Saíd.

Esta obra también contó con alrededor de tres años de representaciones, y debido a su tono cómico que incluía humor para toda la familia, fue presentada en los centros penitenciarios a nivel federal de todo el territorio nacional, incluidos entre ellos los Centros Federales de Readaptación Social (CEFERESO) de alta seguridad como el del Altiplano, en Almoloya de Juárez, o el ubicado en las Islas Marías. Lo cual fue una experiencia que nos nutrió y desconcertó como integrantes de una compañía que lejos de los artículos de prensa y los reflectores de los teatros donde acostumbra a presentarse el teatro universitario y de búsqueda, se encontraba en lugares muy complicados por las cuestiones técnicas, para lo cual basta decir que en las presentaciones dentro de los CEFERESOS, había que atravesar cuatro filtros de seguridad y que tanto el elenco como los artículos de escenografía, utilería y vestuario eran inspeccionados a detalle. En ocasiones objetos que para nosotros resultaban parte cotidiana de nuestra producción eran considerados un riesgo entre los internos, lo que en más de una ocasión nos obligó a improvisar soluciones sobre el montaje.

- *Sueño de una Noche de Verano.*

Autor: William Shakespeare.

Género: Comedia.

Director: Carlos Corres.

Público: General.

La clásica obra de Shakespeare cumplió con el compromiso de realizar un montaje dedicado en primera instancia a los integrantes de la institución, el de llevar cultura a aquellos que combaten el delito de manera frontal; sin embargo dio una serie de funciones para el público en general en varios estados de la República. Este montaje tuvo como variante la participación de la Sinfónica de Alientos de la Policía Federal, la cual acompañó la representación con la música de Félix Mendelssohn. Aunque la obra fue propuesta en un inicio por Eduardo Said, director artístico de la compañía de noviembre de 2009 a mayo de 2010, debido a su abrupta salida de la institución por diferencias con las autoridades (tema del que se hablará en detalle al final del presente informe) el montaje lo llevó a cabo Carlos Corres, quien fue el sucesor en la dirección artística de la compañía, la obra contó con coreografías y movimiento escénico de Arturo Rosales y Merlene Avendaño, así como el diseño de producción de Auda Caraza y Atenea Chavez.

Esta obra contó con el mayor presupuesto designado hasta entonces para un montaje de la CTPF, además de beneficiarse con la colaboración en la producción por parte de la empresa Televisa, la cual ofreció en préstamo algunos de los vestuarios utilizados en la obra.

Por la complejidad escénica que conllevaba la representación de la misma, debido a su producción y a la necesidad de un gran espacio donde la Sinfónica de Alientos y los integrantes del montaje pudieran ejecutar libremente las coreografías diseñadas para el mismo, la obra tuvo un tiempo de vida relativamente corto, de Agosto a Noviembre del 2010.

El proyecto anual encabezado por Eduardo Said se detuvo a su salida, y de la misma manera este montaje y las decisiones administrativas que lo respaldaron dan cuenta del funcionamiento burocrático-cultural de la institución (por no decir del país), ya que todas las propuestas que se habían presentado con anterioridad como eran:

el funcionamiento de las coordinaciones, la implementación de cursos permanentes para los integrantes de la compañía y la priorización del teatro con fundamento en la prevención del delito fueron también detenidas. En su lugar se realizó un montaje de gran formato que se presentó solo en teatros que tenían la capacidad técnica para albergar una Sinfónica de Alientos de setenta miembros y a los que la ciudadanía difícilmente tenía acceso, a la par que la relación entre costo-beneficio era desproporcionada, pues con el presupuesto designado para la puesta en escena de *Sueño de una noche de verano*, se utilizó casi el doble que el utilizado en *Familias Familiares*, *Trampa en el viaje* y *Regina y Sabina en el país de las anfetaminas* juntas, todo ello para una obra que ofreció alrededor de 12 funciones.

- *Pedro Páramo*.

Autor: Juan Rulfo.

El montaje jamás se llevo a cabo, debido a la renuncia del director Eduardo Said quien había elaborado la propuesta de montaje. Esta obra fue seleccionada con la idea de tener un montaje que representara a la institución en los festejos del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución, pero el proyecto jamás se concretó.

- *Efecto Circular*.

Autor: Juan Carlos Valdez González.

La obra fue designada para ser dirigida por mí, y en este punto comenzó la travesía que desembocó en el montaje de “Regina y Sabina en el país de las anfetaminas”. Pero antes de abordar el proceso creativo de la obra, revisaremos el marco teórico a partir del cual detonan los elementos básicos del montaje, así a continuación me enfocaré en las propuestas escénicas de cuatro grandes teóricos del teatro social: Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Augusto Boal y Enrique Buenaventura. Los cuales durante el siglo pasado sentaron las bases del estudio de un teatro enfocado al discurso social.

2.-Teatro Social.

“Emplearon, así, el teatro en sus trabajos apostólicos de evangelización, seguramente con muy buenos resultados, pues aquellas sencillas almas deben haber encontrado más fuerza emotiva, incomparablemente, en ver al ángel, espada en mano, expulsar del Paraíso Terrenal a Adán y Eva, y deben haber contemplado, espantados, la precipitación en las llamas infernales de los réprobos en el Juicio Final, todo eso con mucha más emoción que lo que pudieran oír y medio comprender en los sermones sobre el dogma del pecado original o de las postrimerías del hombre.”
José Rojas Garcidueñas.²

El teatro desde sus inicios, sin importar la latitud, siempre ha sido ejercido como una acción de carácter social. Una representación, por ínfima que sea, necesitará de espectadores y éstos serán afectados por la representación de algún modo.

Ya en los tiempos de los griegos el carácter social de las representaciones escénicas era fuertemente evidenciado sobre los contenidos con temáticas de tipo histórico que a la vez tenían un gran peso religioso, con una clara función social y de adoctrinamiento. Quizá la mayor evidencia del impacto que ha llegado a tener una representación teatral sobre la sociedad, la tenemos ejemplificada con el teatro de evangelización, realizado por los monjes franciscanos en América.

A la llegada de los españoles a las mal denominadas “Indias”, el estilo implementado por la orden franciscana que apareció en la Nueva España hacia 1523, trajo consigo el concepto del teatro evangelizador. Este estilo que derivó de las ideologías establecidas por los autos sacramentales para las representaciones teatrales de carácter religioso en Europa fue la clave para la completa culturización del pueblo indígena, el cual encontró en la religión (a la que conoció de primer instancia por este medio) y no en la presión militar, la manera de aceptar al pueblo español.

Es ésta la muestra palpable de cómo el teatro ha impactado con toda la fuerza de la que es capaz en una sociedad, hasta llegar al punto de ser utilizado como un

²STEN, María coordinadora y Oscar Armando García *et al.* *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, p.65.

punto de encuentro entre dos civilizaciones completamente distintas y distantes en creencias y también en referentes culturales. Al haber sido utilizado con objetivos específicos, mucho más allá de los contemplativos, para poder aproximarse a la parte medular de esta antigua sociedad: la religión.

Pero este impacto no es en absoluto un hecho aislado, de igual modo existen otros ejemplos, no solo con el teatro sino con todas las artes (quizá la literatura sea la mejor ejemplificada), de cómo afectan a la sociedad los argumentos que presentan los artistas por medio de sus obras.

Si el arte no conmocionara con tal fuerza a la sociedad, la censura no le acosaría de manera tan meticulosa y neurótica, pues donde quiera que los mecanismos de poder se han sentido expuestos o criticados, ha aparecido la prohibición. Ya desde los tiempos de la evangelización (y también desde mucho antes), la misma Iglesia en medio del debate que libraba la fe en Europa entre Católicos y Protestantes, lanzó su "*Index Librorum Prohibitorum*", la guía que mostraba aquellas obras que resultaban inmorales o impropias para los ojos de los feligreses devotos.

De esta manera hoy en día son miles los ejemplos de artistas que se pueden enumerar y mostrar en diversos tiempos, circunstancias y disciplinas, mismos que han sido callados, exiliados o asesinados por hablar de temas poco convenientes para quienes ostentan el poder bajo sus distintas manifestaciones (religioso, político, militar, etc.).

Si estamos de acuerdo entonces en que el arte es un poderoso vehículo para las posturas e ideologías, y hemos mostrado también que él mismo ha sido utilizado con y contra la cultura dominante, podemos comenzar a abordar a los teóricos que colocaron las bases del estudio del teatro social, es decir aquel teatro creado con el fin exclusivo de transmitir ideologías, como una manera de utilizar el escenario para educar al espectador, con el fin de reestructurar la sociedad desde las tablas.

A partir de esto es como me enfocaré de manera breve sobre cuatro teóricos que dirigieron sus esfuerzos, su obra y su vida a cambiar la sociedad desde el escenario, abordaré así fragmentos de las propuestas expuestas sobre el Teatro Político, Teatro Épico, Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido; todos ellos

enmarcados en un teatro de carácter social. Esto con el fin de establecer cuáles fueron los referentes teóricos sobre los que se erigió el montaje; el cual aunque en ningún modo trata de imitar o aferrarse a los métodos y teorías planteadas por los críticos aquí mencionados, sí toma elementos de sus propuestas, más a manera de guiños que como fuente primaria para la estructura. Pero también los abordaremos para demostrar lo enunciado en los textos anteriores, que el teatro social (término donde se engloba todo aquel teatro con miras a generar un impacto entre los espectadores más allá del recreacional), puede y ha generado cambios entre la población lo cual era el fin último bajo el que se regía la CTPF y por ende el montaje que aquí se plantea.

2.1 Teatro Político

*My calendar begins on August 4, 1914.
from that day the barometer rose:
13 million dead.
11 million maimed.
50 million soldiers on the march.
6 billion guns.
50 billion cubic meter of gas.
"Erwin Piscator."³*

La Primera Guerra Mundial devastó Europa y cambió el mundo.

Ningún conflicto militar en la historia de la humanidad había hasta entonces alcanzado tales proporciones. La sociedad europea, principal protagonista del conflicto quedó sacudida en todas las directrices de su ser, desde las políticas, económicas y geográficas; hasta las filosóficas y artísticas. No hubo tendencia o rama del pensamiento que permaneciera ajena a los efectos del conflicto.

Erwin Piscator (1893-1966) fue un actor y director de escena alemán que vivió en persona el conflicto militar, y quedó marcado por el mismo. Su teatro fue pues el resultado de la maduración obtenida por este conflicto y por su pensamiento con clara tendencia izquierdista, totalmente de corte social-comunista; desarrollado en

³ PISCATOR, Erwin, *The political theater*, p. 7

una Alemania derrotada, en crisis e impregnado del expresionismo y ensamblado a la par que las vanguardias. Piscator aseguró que el teatro no podía ser escenificado sin tomar postura acerca de los acontecimientos que rodeaban al espectador, a la sociedad.

Escribe Piscator:

*¿Quién dice guerra?
Polladas de pensamientos ahuyentadas del nido.
Va contando ojos desgarrados,
Gargantas abiertas de miedo,
Vientres destrozados por las balas, escarbados, sanguinolentos,
Con un dolor estancado de cien años
Renunciación a millones de noches gozadas con mujeres.
¿Guerra?
Suplicad: ¡Guerra a la guerra!...⁴*

Es imposible comprender la vida y obra de un artista sin analizar el entorno social y político en el que se desarrolló, así, Piscator no solo fue influenciado por el conflicto bélico, sino que el horror de la guerra fue en gran medida impulsor de su carrera.

Llevado por la firme convicción de recabar sus estudios, escribió en 1929 *“The Political Theater”*. con la misma intención que los demás vanguardistas tenían al redactar sus desplegados, sus poéticas, sus manifiestos. Tuvo de esta forma un libro donde narrar las experiencias vividas alrededor del desarrollo de su teatro político-épico.

La impotencia que experimentó y sobre la que cuestionó su profesión, derivó de la inutilidad sentida en pleno campo de batalla, cuando uno de sus superiores al ver su torpeza para los quehaceres militares le cuestionó:

-¿A qué se dedica soldado?

-Soy actor.

Respondió Piscator. Desde entonces despreció duramente el arte que tiene su

⁴ Piscator, Erwin, *El teatro político*, p. 47.

raíz en la contemplación, aquel arte que carece de una aplicación “práctica” sobre la forma de ser o actuar de la sociedad. Este punto de vista se reforzó cuando ingresó a una compañía teatral perteneciente al ejército donde representaba espectáculos sencillos de carácter cómico para los soldados " *¡Aquí el arte era usado a modo de estimulante!... el hombre agotado por el trabajo del día necesita alivio por la noche.*"⁵ Comenta Piscator.

Terminada la Primera Guerra mundial, la Gran Guerra, Piscator busca en el Dadaísmo un refugio para orientar de nuevo su vocación. Perdido, extraviado y desorientado está seguro que el teatro puede tener una función más allá de la mera contemplación, pero aún no la encuentra.

Poco después en una de sus charlas con diversos artistas, se le aparece su epifanía: " *Y llegamos a la conclusión de que este arte, si quiere tener algún valor, no podía ser otra cosa que un medio para la lucha de clases*"⁶

El teatro de Piscator fue a partir de entonces, sin duda alguna, un teatro dirigido al pueblo, como voz del mismo; una voz que hablaba de sus necesidades, un teatro que retrataba la Alemania destrozada, dividida, explotada y derrotada de la posguerra (entre guerras), y que con la firme convicción comunista de su fundador, así como de los colaboradores, que en la escena lanzaban vítores y argumentos que atacaban frontalmente a la burguesía, que cuestionaban todo ápice de capitalismo. Un teatro radical, contundente en argumento y en la escenificación.

El tipo de teatro que después sucedería Bertolt Brecht fue planteado por Piscator, con el mismo gran formato y trasfondo social, pero hasta ahora Erwin Piscator es un teórico poco conocido (sobretudo si se le compara con su sucesor), quizá por el simple hecho de que él era un director escénico y la historia del teatro ha tendido a estudiar el teatro mismo basándose en el texto escrito, no en la escena; así pues, Piscator al no dedicarse a la labor dramatúrgica, ha sido relegado.

Pero sus aportaciones al estudio de la escena tienen su mayor relevancia al señalar al hecho teatral como un ineludible conjunto de símbolos que le son

⁵ *Op. cit.* p. 51

⁶ *Ibidem.* p. 58

presentados al espectador, mismos que de una forma u otra, ya sea por decisión u omisión del creador escénico, resulta en símbolos cargados de significados, que no son capaces de eludir el discurso que presentan, aun cuando los emisores de tal discurso no sean capaces de discernir su significado. "*El arte tiene que tomar partido*"; dice Piscator, y pues quiéralo o no, lo toma⁷

Para él es claro, el arte y particularmente el teatro, resulta ser un vehículo para transmitir su pensamiento comunista al obrero. Su teatro tiene como frontal opositor al drama burgués, al cual lo señala acusadora e inquisitivamente como parte de una maquinaria utilizada para reafirmar el capitalismo.

Es el teatro entonces la mejor forma de llegar a las masas (sobre todo en su época), por medio de discursos claros donde la dialéctica entre los personajes supera al conflicto escénico, y son entonces los argumentos (que llevan el objetivo claro de dar una muestra pedagógica de su pensar) quienes vencen "*La síntesis de arte y política significa máxima responsabilidad, significa poner todos los medios al servicio de los fines más altos de la humanidad*"⁸ continua Piscator en su libro.

Además para la proyección de su discurso se apoya de manera extraordinariamente innovadora en la forma, para ello utilizó y desarrolló tecnologías diversas como la proyección de películas durante las representaciones, instauró también escenarios giratorios, así como grandes producciones escenográficas que acompañaban sus representaciones, (grandilocuencia sabiamente retomada por Brecht).

En un artículo publicado en Wrener Arbiterzeitung el 2 de Junio de 1924 destaca: "*Esta obra (Banderas, dirigida por Piscator) se diferencia de todas aquellas, ante todo, porque ni da una simple descripción del ambiente ni ofrece una exposición psicológica de los héroes, sino que el autor renuncia con plena conciencia, a toda modelación artística, limitando a hacer hablar por sí a las realidades desnudas.*"⁹

Esta crítica evidencía la propuesta clara de Erwin quien claramente constata: "*Yo comprendía hasta que punto el arte es tan solo un medio para un fin. Un medio*

⁷ García, Juan Pedro, *El conflicto y la escena, arte y política en Piscator*. Revista Riff-Raff #26.

⁸ Piscator, Erwin, *El teatro político*, p. 95.

⁹ *Ibidem*. p. 99.

*político. Propagandista. Educador.*¹⁰

Piscator teorizó entonces lo que los franciscanos (y muchos otros) habían estado realizando siglos atrás, lo supo entender y lo aprovechó para encaminar su discurso claramente comunista, a la población. Y si bien Saussure y Pierce ya habían establecido lo correspondiente a la semiótica, Piscator no se detuvo en el estudio del símbolo, sino en el poder que tenía sobre el espectador. De esta manera utilizó las herramientas a su alcance para llegar a la gente de una forma muy distinta a la que el teatro burgués lo había logrado.

Fue este gran visionario quien sembró las bases sobre las cuales ha sido desarrollado prácticamente todo el teatro con una finalidad social. Experimentó ya en los años veinte el teatro proletario, el teatro épico, el teatro documental y de creación colectiva (lo que Brecht, Boal y Buenaventura retomarían décadas más tarde); todo esto con grandes logros en cuanto a la aceptación social, pero con grandes fracasos (como él mismo lo enuncia) en cuanto al carácter económico de sus montajes.

De esta manera se vio forzado a aprender de sus errores y ha resurgir y lo hizo hasta después de su exilio. Muchos críticos comentan que rumbo a sus últimos años, el gran *regisseur* se repetía en escena, pero los avances logrados a principios del siglo XX fueron la base para el arribo de grandes cambios.

Fue Brecht sin embargo, quien una vez desarrollada la técnica, la aumentó y magnificó, agregándole la cereza, el rompimiento, y así la personalizó y fue el embajador del teatro épico, al dejarlo como su legado.

2.2 Teatro Épico

Pocos autores han dejado una huella tan grande en la historia de las artes escénicas, y en todos sus niveles, Bertolt Brecht es sin duda el más grande autor alemán del siglo pasado, proveniente de una nación que ha dado no pocos creadores ni teóricos escénicos. Poeta, dramaturgo, director escénico y teórico; Brecht aportó en varios de los niveles a los que al teatro se le puede aportar, su teatro tiene, como toda su obra, la firme convicción de afectar a la sociedad.

¹⁰ *Ibidem*, p. 61.

He de confesar que desde que asistía a clases siempre me costó trabajo comprender el concepto del *teatro épico*, porque no entendía completamente en donde radicaba lo épico dentro de su realización. Así pues para este estudio dentro de las fuentes que consulté no pude evitar entre ellas la más básica para el uso de una definición, la del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE), la cual nos refiere la siguiente definición: *“Teatro Épico.- 1. m. El que, por contraposición al que pretende la identificación del espectador con las emociones de la obra, intenta que esta cause en aquel reflexiones distanciadoras y críticas por medio de una técnica apoyada más en lo narrativo que en lo dramático.”*¹¹

Así mismo Patrice Pavis nos señala en su diccionario teatral lo siguiente:

*Teatro épico: BRECHT y antes que él PISCATOR, darán este nombre, en los años veinte, a una práctica y un estilo de representación que supera a la dramaturgia clásica, “aristotélica”, fundada en la tensión dramática, el conflicto y la progresión regular de la acción... la diégesis sustituye a la mimesis, los personajes exponen los hechos en lugar de representarlos...*¹²

Estas definiciones nos muestran de manera sencilla, la médula del funcionamiento del teatro brechtiano. Donde el sentido épico de la representación trata de separar a la anécdota de la tesis propuesta por el dramaturgo, con la intención de que el espectador no se enganche con el personaje o la situación dramática, para lograr una reflexión sobre lo que sucede en escena, esto con el objetivo de realizar una transformación social a través de la puesta en escena.

Brecht al igual que Piscator vivió los grandes conflictos militares del siglo XX y su teatro también está generado dentro de la efervescencia comunista-socialista de la Alemania entre guerras, con la diferencia clara del monstruo creativo que era Brecht; el cual sabía claramente cómo posicionarse dentro de casi cualquier aparato cultural, ya fuera nacional o extranjero, gubernamental o privado. Brecht siempre supo sacar buen provecho de su teatro y de todo el que lo rodeaba; y es necesario señalar que fue acusado en varias ocasiones de ser un director tirano, contradictorio, explotador (irónicamente), y de ser un misógino del que se decía, abusaba

¹¹ Definición RAE, 22º edición, se puede consultar en: www.rae.es/drae/?val=teatro+épico

¹² Pavice, Patrice, *Diccionario de Teatro*, p. 484.

intelectualmente de sus amantes, de las cuales se presume que escribían artículos y ensayos en su nombre y en varias ocasiones fue acusado de plagio; pero pese a ello el legado escrito y escénico generado por una figura tan polémica, ha trascendido por las décadas, diseminando a lo largo de los escenarios del planeta seguidores y detractores de su sistema e ideología.

Pero ¿En qué consiste y cuáles eran sus objetivos y herramientas? El teatro épico fue la técnica desarrollada por Brecht para poder lograr reflexiones en el espectador, por medio del distanciamiento de las situaciones que librara(n) el/los personaje(s), es decir, evitar a toda costa el sentimentalismo, la catarsis y orillar al público a desarrollar una crítica y tomar postura sobre lo que presenciaban, para llevarse esta reflexión más allá de las butacas y aplicarla en su vida.

Es por eso que este teatro con claras convicciones educativas es llamado por varios como teatro didáctico, término que no satisface a muchos porque parece, según algunos intelectuales ofendidos, despojar de su sentido ritual a la representación "minimizándola" a una clase o una conferencia representada. De cualquier manera la intención es clara, las obras de Brecht se enfocan en despertar el raciocinio y la crítica entre los espectadores sobre los hechos, al obligarlos a posicionarse y a juzgar.

Dejaré aquí el estudio de Brecht, del que bien se puede y se han escrito cientos de libros y tesis sobre su técnica, obra y vida; pero que no se necesita ahondar más en él para el fin aquí especificado, ya que lo que me interesa es remarcar el camino seguido por el teatro social y las manifestaciones y aportes de los teóricos que lo representan y la más clara manifestación de Brecht fue evolucionar sobre la técnica de Piscator la magnificencia escénica y el discurso social de las obras, y sumar el distanciamiento para la buena digestión intelectual del discurso.

2.3 Teatro Colectivo y Comunitario.

Como obertura de este apartado donde nos concentraremos en los aportes de Enrique Buenaventura, recurro a un fragmento de la presentación que Emilio Carballido hace de él en el prólogo de *Los papeles del infierno y otros textos*:

“Dramaturgo individual y una compleja personalidad múltiple; lo más fácil es verlo como un equipo de artistas que incluye un teórico brillante, un gran director de escena, un actor muy notable, un maestro de alcance mundial, un dibujante con gracia, un percusionista incansable, un organizador y varios utileros, tramoyistas, diseñadores, todos dentro de un cuerpo robusto con una cara socarrona y luminosa.”¹³

Los aportes de Buenaventura al teatro del siglo XX resultan sumamente cuantiosos en cuanto a la producción de textos, los cuales se caracterizan por su intensidad, incluso aquellos que son de breve duración; pero el desarrollo de la técnica de la creación colectiva con la que abordó su teatro comunitario es lo que nos atañe en este momento.

Enrique Buenaventura nació en 1924 en Cali, Colombia, la que más tarde fuera el centro de su compañía de teatro experimental, este pintoresco personaje sobresale por ser la personificación del término multifacético, ya que no solo dedicó su vida al teatro, sino a la literatura, a la pintura y al mar. Buenaventura fue lo mismo un viajero que un luchador social, pero su labor más importante fue la de ser maestro. Buenaventura al igual que Piscator y Brecht conoció el conflicto militar en propia casa y desarrolló su teatro en medio de una Colombia que lidiaba con los conflictos obrero-patronal y político-militar, donde el mostrarse como un pensador libre era igual o más peligroso que tomar un arma y unirse a la guerrilla.

Los aportes de Buenaventura al arte teatral radican no solo en la obra escrita, vestigio de su labor, donde el espíritu de comunión con el pueblo, con los marginados, los trabajadores y los que trabajan sorda y ciegamente a favor de un sistema opresor, fueron los ingredientes que recurrentemente utilizó para llevar a la escena, prueba suficiente de esto es el libro *Los papeles del infierno* donde a través de sus obras cortas describe con gran intensidad, los conflictos sociales que derivados de la dictadura encara el pueblo. Este teatro está fuertemente influenciado por el mismo Brecht (influencia que es de tipo temático pero para nada tiene que ver con el modo de abordar los montajes), y por el también legendario Seki Sano, quien fue su maestro, y le brindó las bases para desarrollar su técnica actoral, pero

¹³ Buenaventura, Enrique, *Los papeles del Infierno y otros textos*.

Buenaventura se preocupó de que su teatro no fuera solo política llevada a la escena “*El teatro político sin estética es mal teatro y peor política*”¹⁴ dice Buenaventura.

Se puede destacar dentro de los logros de Buenaventura el diseñar un sistema para el desarrollo de un proceso creativo de carácter horizontal, donde todos los integrantes del hecho escénico encaminaban en distintos niveles su trabajo hacia la representación, este método no era del todo nuevo. Desde la Edad Media cuando la figura de un director escénico era aún inexistente varios eran los grupos y compañías que representaban sin tener límites fijos en sus funciones dentro del grupo o compañía. Los aportes de Buenaventura resaltan por sistematizar con su práctica el desarrollo de un teatro de y para el pueblo, pero también por darles voz a los actores en todo el proceso creativo, en una época en la que el director ya se había instaurado como la figura omnipotente dentro del teatro. Cabe entonces señalar que su propuesta no fue en ningún momento encaminada con el objetivo de quitar el mérito al director escénico, sino para nutrir con la imaginación y perspectiva de los diversos integrantes del equipo que representan la puesta en escena, que en el caso específico de la práctica de Buenaventura éstos resultaban no siempre ser profesionales dedicados al ejercicio de la actuación, sino gente del pueblo que hablaba de su cotidianidad y problemáticas inmediatas.

Estos grupos que más que amateur utilizaron el término comunitarios, se dispersaron por toda Colombia, para transmitir más tarde su fórmula multiplicadora a lo largo de Latinoamérica, lo cual resulta de cierta manera natural en una geografía plagada de los mismos males, que buscaba una voz para anunciar y denunciar sus necesidades.

De Buenaventura se retoma en el montaje la idea de la horizontalidad para la concepción del universo estético, donde la voz del director se multiplica a través de los colaboradores para dotar al equipo de trabajo de una unidad estética, donde la labor del actor va más allá de la mera ejecución, para aportar también en los terrenos de la conceptualización de la escena.

¹⁴ *Op cit. p. 9.*

2.4 Teatro del Oprimido.

De igual forma y prácticamente contemporáneo a Buenaventura nació en Brasil en 1931 otro titán del teatro, Augusto Boal. Químico de profesión (por lo menos inicialmente), comenzó sus estudios de teatro cuando su objetivo primario era en realidad el realizar un posgrado en la Universidad de Columbia en Estados Unidos, pero en lugar de ello ingresó en la School of Dramatic Arts, en New York, donde entre sus formadores, se encontraba Jhon Gassner. Después de trabajar en varios montajes en colaboración con el Actors Studio, regresó a Brasil en 1956 donde fue contratado para dirigir el Teatro Arena de Sao Paulo, lugar en el que planteó su ideología social y adaptó varios montajes clásicos a las circunstancias de la sociedad brasileña, así como también comenzó el desarrollo del teatro periodístico en el que a partir de artículos de la prensa se creaban los discursos de sus montajes, lo que le llevó a ser blanco del gobierno militar de Emílio Garrastazu, por lo que fue encarcelado en 1971. Al ser liberado, Boal se exilió en Argentina, dónde publicó su *Teatro del Oprimido*, este libro, que revisaría y reeditaría en varias ocasiones a lo largo de su vida, es la base de su propuesta teatral, en sus escritos Boal logró sintetizar las teorías de su teatro social con experimentos radicales; en su labor escénica Boal buscó siempre de manera incansable una forma distinta de encontrar nuevas plataformas desde donde afectar al espectador, impresionarlo y sacudir su realidad. De esta manera inspirado en el trabajo del Pedagogo Paulo Freire, trasladó la idea educadora de éste al teatro, a partir de lo cual desarrolló no solo el teatro periodístico, sino además el teatro invisible, el teatro foro y el teatro legislativo, que son solo algunas de las propuestas que generó para abordar el hecho escénico desde distintos ángulos. Formas en las cuales él trataba de correlacionar al actor con el público, al borrar las barreras de la cuarta pared, para volver al espectador no solo receptáculo del espectáculo sino participe del mismo, y a partir de ello creó el término “Especta-actores”.

Boal al igual que Buenaventura se preocupó como él lo decía por ir un paso más allá de lo que Brecht había propuesto con su rompimiento, y si bien Brecht ve a la sociedad a través del materialismo histórico y aborda su teatro como una manera

de llevar enseñanza y reflexión por medio de la representación, Boal y Buenaventura se aventuran más, al llevar no solo el espectáculo escénico al espectador, sino al haber vuelto a este último partícipe del proceso creativo. En palabras de Boal "*Entregando los medios de producción teatral al espectador*"¹⁵.

De esta manera ambos teóricos dieron voz no solo a los actores profesionales que dedicaban su teatro a las causas sociales, sino también a "el pueblo", al que tiene la protesta social en su sala, en su mesa, en su trabajo y no encuentra cómo dar voz a esa protesta.

Los aportes de estos cuatro teóricos dieron pie para fundamentar una reforma de la sociedad a través del teatro, ellos llevaron a la escena la problemática social y la encaminaron por medio de diversas propuestas estéticas, todas ellas muy particulares.

En mi proceso personal los autores aquí mencionados fueron revisados a lo largo del montaje de *Regina y Sabina en el país de las anfetaminas*, mismo que se realizó dentro de la CTPF para prevenir la incidencia delictiva entre los jóvenes respecto a la venta y consumo de narcóticos, para lo cual tomé algunos de los elementos nacidos de estas estéticas tan innovadoras y revolucionarias en su marco contemporáneo. Elementos que se irán resaltando en el presente informe, los cuales aun siendo detalles mostrados al espectador terminaron siendo piezas clave en el desarrollo de la propuesta escénica. La cual presentaba una paradoja, bastante interesante de afrontar, el hecho de hacer un teatro con fines sociales (liberador, educador, un teatro para los oprimidos), dentro de una institución no bien vista por la sociedad, enmarcada (y con justificación) como opresora e ignorante.

¹⁵ Augusto Boal, *La estética del oprimido*, 2009.

3.-Prevención del Delito por medio del Arte

Nuestro barómetro comienza aquí:

De Enero del 2006 a Diciembre de 2013 en México.

155,128 homicidios¹⁶

27,243 desaparecidos¹⁷.

El estudio del teatro social es necesario dentro del marco teórico del presente trabajo porque es parte del sustento sobre el cual fue desarrollado no solo el montaje en cuestión, sino todo el proyecto de trabajo que reconfiguró a la CTPF, propuesto sobre la premisa de prevenir el delito por medio del arte. Esto debido a que los espectadores a quienes se encontraban dirigidos los montajes elaborados por la CTPF eran parte de la sociedad en general, una sociedad donde el crimen organizado y la corrupción gubernamental han hecho mella en la forma y calidad de vida. Pero los planteamientos realizados por los teóricos antes mencionados no eran 100% aplicables al desarrollo de las puestas en escena, debido a las características laborales tan específicas bajo las cuales se trabajaba dentro de la compañía, tanto al interior como el exterior de la misma. Donde en ocasiones era necesario llegar al lugar de la representación (pequeños teatros, cabeceras municipales, auditorios del pueblo, prisiones etc.), dentro de los transportes propios de la institución, ya fuera con el uniforme de la misma (el cual aunque no era el clásico uniforme azul de un policía operativo, contaba con los logos de la institución), o bien acompañados por elementos en ocasiones armados, que custodiaban o “salvaguardaban” el desarrollo del evento; lo que necesariamente colocaba al público en un estado de tensión y predisposición a la puesta en escena.

¹⁶ México D.F., INEGI, cubos dinámicos, 2015, se puede consultar en:

<http://www.inegi.org.mx/sistemas/olap/proyectos/bd/continuas/mortalidad/defuncioneshom.asp?s=est>

¹⁷ México D.F., Aristegui noticias, se puede consultar en : aristeguinoticias.com/0506/mexico/cndh-reporta-27-mil-desaparecidos/

Por otra parte, una arista que es necesaria de resaltar es la de el siempre vigilante ojo de la censura, ya que al poseer dicha institución una rígida visión, categóricamente estructurada sobre su discurso gubernamental; había temas, palabras y situaciones que no podíamos siquiera plantear su abordaje dentro de los montajes, tales como la corrupción o la corresponsabilidad del Gobierno para el desarrollo del crimen organizado.

Pero aún con todo lo criticable que puede encontrarse dentro de este aparato gubernamental que es la Policía Federal, el desarrollo de una estrategia de prevención del delito por medio del arte es un hecho que bajo cualquier luz, resulta admirable.

En el mundo no solo la Policía Federal cuenta con estrategias para la prevención del delito y/o de proximidad social, por el contrario son varias las instituciones a nivel internacional donde los objetivos son en primer lugar atacar los indicadores y circunstancias que generan el delito y en segundo disminuir la brecha entre la ciudadanía y las figuras de autoridad del Estado, algunos ejemplos relevantes de ello son:

- En Brasil por ejemplo en el año 2002 se implementó un programa de prevención del delito denominado “Ainda Vivo”¹⁸ (Sigue Vivo), en el cual a partir del grave incremento en el número de homicidios ocurridos en la ciudad de Belo Horizonte se aplicó una estrategia dirigida a identificar y desarrollar programas y proyectos públicos a través de la movilización social. Así apoyados en el Centro de Estudios sobre el Delito y la Seguridad Pública (CRISP, por sus siglas en portugués) perteneciente a la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG) en colaboración con el Cabildo/Consejo Municipal, desarrollaron el programa piloto que se implementó en uno de los barrios más violentos de la ciudad, donde vivían alrededor de 150,000 personas. Los objetivos del mismo eran en primera instancia realizar un mapeo, escaneo,

¹⁸ Montreal, Centre International pur la prevention de la criminalité, *Prevención del delito en zonas urbanas y juventud en riesgo*.

análisis y evaluación de las prioridades para reducir el número de homicidios, especialmente de los realizados entre jóvenes.

Una vez hecho el análisis se desarrollaron en la zona proyectos donde se incluía apoyo social, educativo, recreativo y deportivo. De la misma manera se ofrecieron talleres sobre temas como violencia, drogas, enfermedades de transmisión sexual, deportes, arte y computación.

El programa fue aplicado en una población de alrededor de 3000 jóvenes y generó importantes cambios en la reducción de estadísticas.

- En Chile, en la población de Coronel, se registraban altos índices de violencia en las calles donde según indicadores del compendio de “Prevención del delitos en zonas urbanas y juventudes en riesgo”¹⁹ elaborado el Centro Internacional para la Criminalidad en 2005, tenemos que el 36% de la comunidad se encontraba en situación de pobreza, de la misma manera 38% contaba con índices del alcoholismo y un elevado 60% de las familias tenían problemas de violencia. Basados en estas cifras, el Grupo Juvenil Oro Negro, en colaboración con Ferrocarriles del Estado, el Consultorio de Salud de la entidad y diversas empresas privadas, donaron materiales para la construcción y elaboración del “Prevetren” un vagón de tren fuera de servicio, el cual fue remodelado para fungir como casa de cultura en la entidad; al interior del vehículo se cuenta con computadoras con internet para la comunidad, biblioteca pública, línea telefónica de emergencias y apoyo psicológico gratuito; al exterior del vagón se llevan a cabo talleres de aerobox, pintura, guitarra, danza y tarot, entre otros. Situación muy similar a la acontecida en la Ciudad de México con las Fábricas de Artes y Oficios (FAROS), que reutilizaron subdelegaciones y otros edificios en desuso para la conformación de centros artístico-culturales.

¹⁹ *Ibidem.*

- En Dar-es Salaam, Tanzania, tenemos otro ejemplo de un programa social de prevención del delito exitoso, donde la cultura y el desarrollo de actividades artísticas fueron partes importantes del desarrollo del mismo. La situación en esa localidad partió del rápido crecimiento poblacional que se disparó a finales de los años 90, el cual no fue de la mano con un crecimiento económico, lo que trajo consigo un índice de desempleo o empleo informal del 90% de los habitantes de la ciudad, lo que generó delincuencia, consumo de drogas, situaciones de violencia intrafamiliar, etc.

Entonces a raíz de la problemática descrita se inició en 1997 el “Proyecto Ciudades Más Seguras”²⁰, con una colaboración entre el Gobierno Nacional de Tanzania, el Gobierno Local, Un-Habitat (organismo perteneciente a la Organización de las Naciones Unidas), organizaciones no gubernamentales locales, el United Nations Development Programme (UNDP), el International Cooperation Partner Countries (ICPC), el Financiamiento de los Países Bajos, Suecia y autoridades locales conjuntaron esfuerzos para la creación del proyecto, el cual se enfoca en tres vías de acción:

1. Cumplimiento de la ley.- Donde se incluye la capacitación y creación de una Policía Auxiliar y grupos de vigilancia vecinal llamados Sungusungu.
2. Asuntos sociales y económicos.- Que tiene como prioridad la creación de empleos y desarrollo de habilidades, actividades culturales y recreativas para los jóvenes.
3. Diseño ambiental.- Estrategia donde estaban incluidas auditorías sobre la seguridad de las mujeres.

Esta iniciativa se destacó por ganar numerosos reconocimientos a nivel internacional, entre ellos se encuentran la mejor iniciativa a un proyecto de prevención del delito en el Cumbres Africities 2000, en Windhoek, Namibia; en 2003 en Yaoundé, Camerún y fue nombrado con la preseña de Mejores Prácticas para el Premio Internacional de Dubai 2004.

²⁰ *Ibidem.*

Estos ejemplos son solo una pequeña parte de iniciativas internacionales donde la cultura y/o el arte han conformado un eslabón importante dentro de las estrategias de prevención del delito con resultados exitosos, al demostrar con organismos internacionales y datos cuantificables la viabilidad de estos programas, sin embargo en mi búsqueda no logré descubrir estrategia alguna a nivel internacional, donde el teatro particularmente formara parte del grupo de herramientas utilizado en la conformación de acciones para la prevención del delito.

Aún así, a nivel nacional varios también resultan los ejemplos donde sí se ha utilizado de manera específica la actividad escénica en conjunto con el discurso policial para atacar al delito de manera preventiva. Ejemplos de estas acciones son solo por mencionar algunas las obras de teatro:

- *Ponte Xux chamaco* escrita y dirigida por Marpi Jiménez, y con un elenco conformado por la compañía Dendrítica Teatro que en el Estado de Yucatán ha contado con varias presentaciones, cuyo tema habla acerca de la historia de dos niños que aparentemente se encuentran realizando “travesuras” a sus vecinos cuando en realidad están cometiendo delitos.
- *La vida no es como en el cine* montada por integrantes del grupo Encuadre y Proyección, y representada en varios municipios de Guanajuato en colaboración con la Secretaría de Seguridad Pública de la entidad con una temática que gira en torno a la violencia intrafamiliar y el delito cibernético.
- *El Respeto*, obra de teatro guiñol llevada a escena por el grupo de Teatro de la Dirección Municipal de Seguridad Pública en Hidalgo del Parral en Chihuahua, que en 2015 comenzó presentaciones.

Así como también destacan los talleres:

- El taller de “Prevención del Delito a Través del Teatro Guiñol” llevado a cabo en 2013 en el municipio de Villa de Álvarez en Colima. Se impartió a niños de la entidad por Psicólogos y Trabajadores Sociales de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Territorial del Estado.
- El taller “Actores Policías”, impartido a elementos de la Secretaría de Seguridad Pública en la Delegación Iztapalapa en el Distrito Federal, en 2013,

dirigido no solo para concientizar a los elementos de la corporación policial sino a la par para generar material para la representación escénica.

Ejemplos que demuestran una tendencia de los grupos policiales donde se ha recurrido cada vez de manera más frecuente al uso de estrategias para atacar al delito de maneras distintas a las tradicionales, desde posiciones no frontales, que debido a su éxito se multiplican e imitan en distintas geográficas. Lo que demuestra que el trabajo llevado a cabo por la CTPF y comenzado en el año 2000, no ha sido único en su tipo, pero quizá sí uno de los más ambiciosos, al abarcar tan solo con la obra *Regina y Sabina en el País de las Anfetaminas* un aproximado de 100,000 espectadores alrededor de la República.

4.-Regina y Sabina en el País de las Anfetaminas.

Como se mencionó en el capítulo uno, la idea de la realización del proyecto derivó de la necesidad de contar con una obra encaminada a los adolescentes que cursaban el nivel medio-superior, que tuviera como temática central la drogadicción, esto para la sustitución de la hasta entonces representada *Alguien va a cambiar* misma que terminó sus presentaciones a principios del año 2010. Momento en el que me fue asignada para su montaje la obra *Efecto Circular* de Juan Carlos Valdez González, la cual por encontrarse dentro de las ganadoras en el "Primer Certamen de Guión Teatral" convocado por la PGJ, con el premio del segundo lugar en tal concurso, contaba con los derechos de autor disponibles y resultaba una opción adecuada y económica para su montaje, de acuerdo a los criterios de las autoridades institucionales.

Pues bien, mi primer acercamiento a la obra *Efecto Circular* fue muy desafortunado, ya que no encontré en el texto, elementos que me permitieran jugar escénicamente con mis intereses, con mis necesidades y con lo que quería explorar en terrenos artísticos, lo que encontré fue un texto moralista, clasista y acartonado.

La anécdota de *Efecto Circular* gira en torno a dos mujeres quienes narran los eventos que a lo largo de su vida las llevaron a ser parte del mundo del narcotráfico desde distintos flancos. De esta manera las protagonistas son una niña rica cuyos padres enfrentan el divorcio y aunque pertenece a la clase media alta, la pequeña de nombre Diana, padece múltiples carencias afectivas, lo que subsana con el "amor" que le confiere su *Dealer* o distribuidor de narcóticos; la segunda protagonista China, es una niña que vive en condiciones muy desfavorables, su padre ha abandonado a la familia y su madre es la muestra de la mujer sumisa mexicana que le profesa un gran cariño a su hija pero que no tiene herramientas económicas, ni intelectuales para ayudarla a salir de la pobreza en la que se encuentran; así la China conoce a un narcotraficante que la utiliza para vender su producto, mientras también ella se vuelve consumidora. Y pese a no encontrar en el lenguaje, ni en el tratamiento de la obra elementos que avivaran mi interés por ella, sí encontré un gran acierto en la anécdota, en el hecho de elegir a dos personajes de estratos sociales opuestos que además eran femeninos, así como también en la elección de un tema que casi no había sido dirigido hacia este sector poblacional en específico (las adolescentes).

Entonces surgió la idea de crear un texto propio a partir de la anécdota presentada en *Efecto Circular* pero cuyo tratamiento, tanto textual como escénico, contemplara los intereses que deseaba abordar, siendo el principal de ellos el tratamiento de un montaje en tono fársico.

De esta manera tomé como guía para el desarrollo del texto la anécdota presentada en la obra *Efecto Circular* y luego la trasladé a un universo bizarro erigido a partir del cuento clásico de Lewis Carroll *Alicia en el País de las Maravillas*. Obra literaria que antes de mi asignación, había presentado para llevar a cabo una adaptación justamente que hablara sobre la drogadicción, ya que, el mundo fantástico de Carroll está colmado en todo su desarrollo de referentes surrealistas, que construyen un mundo sin sentido aparente, atiborrado de locura, alucinaciones y apariciones, donde la cordura y el sentido común son no solo algo prácticamente inexistente sino tremendamente peligroso. Cabe aclarar que estas dos obras resultaron ser los detonantes; pero el resultado del texto de *Regina y Sabina en el país de las anfetaminas* dista mucho de ser una adaptación de cualquiera de las dos.

Antes de ahondar en la descripción de los personajes y en el desarrollo de la propuesta, es prudente y necesario mencionar que la obra atravesó cuatro modificaciones, bastante significativas desde su concepción y durante los seis años de vida que ha tenido el montaje en la CTPF, dentro de las cuales no incluiré lo acontecido en el año 2015, debido al desconocimiento del estado actual del montaje por mi salida de dicha compañía en enero de 2014. Dicho proceso fue el resultado de la compleja situación laboral dada en la Policía Federal a través del constante cambio de director artístico en la CTPF, situación que no solo involucró a los directores de la compañía, sino a la par a los integrantes de la misma, ya que las múltiples renuncias de los actores a las filas de la institución (al menos 12 de manera voluntaria), han sido un claro ejemplo de lo distintos que son los lenguajes de la institución y de los artistas. Cabe señalar que esta situación es un claro reflejo de la incomodidad de los creadores escénicos que conforman o han conformado la compañía, ya que pese a tener una estabilidad laboral con la posibilidad de ejercer su actividad profesional, todos los que hemos renunciado es porque por diferentes circunstancias hemos encontrado mas obstáculos que alicientes para continuar.

La primera etapa tiene que ver con mi primera versión de la obra, la cual se terminó en marzo de 2010, y sobre la que me enfocaré. Versión que fue censurada por demostrar la corrupción policiaca, al sugerir que al final de la obra cuando Sabina es encarcelada, ella muere víctima del Dealer (en prisión), sin que la policía haga nada para evitarlo; a demás de la supresión de una escena "demasiado fuerte" en la cual se sugería la prostitución de Regina.

La segunda etapa correspondió a la salida de Eduardo Said (Mayo 2010) como director de la CTPF y la llegada de Carlos Corres, quién modificó a tal grado la obra (en texto, en el marcaje e incluso en elementos como el vestuario y la utilería), que solicité se quitara mi nombre de los créditos como director de la misma. Un dato importante es que en esta etapa fue cuando se realizó el "estreno oficial" del montaje mismo que aunque ya contaba con alrededor de una docena de funciones no había sido presentado de manera institucional al no tener la compañía un director artístico.

La tercera modificación derivó de la renuncia de Carlos Corres (Septiembre 2010) y el arribo de Juan Morán (Noviembre 2010) como director de la CTPF quien me permitió retomar la dirección creativa del montaje.

La cuarta y última sucedió cuando yo me encontraba ya como director de la CTPF, a principios del 2013 (Juan Morán dejó la dirección de la compañía en abril de 2012), donde con la llegada de la nueva administración del Gobierno Federal la obra fue finalmente censurada, no sin antes haber tratado de modificarla (tanto que yo decidí no seguir presentándola) para enfocarla como una obra que hablara en favor de la institución policiaca.

Así pues bajo estas circunstancias se creó y desarrolló este montaje, del cual la versión final del texto se encuentra en el “Anexo I” del presente informe.

Una vez descritas las circunstancias que rodearon el trabajo textual pasemos a la parte fundamental del presente escrito, el proceso de montaje, mismo que cabe acotar se centrará sobre todo en la primera y segunda etapas arriba descritas, es decir, los momentos en los que la puesta en escena se desarrolló. En la descripción y análisis del desarrollo escénico se plantearán por una parte los procesos y métodos utilizados para el montaje de la obra, contrastando en todo momento con lo anecdótico del proceso de realización.

3.1- La concepción

He de aclarar que el primer tratamiento de la obra nació de un permiso otorgado por Eduardo Said para poder adaptar el texto de *Efecto Circular* de manera libre, por ello la trama de esa obra fue lo último que resultó afectado, porque el trabajo en un inicio pretendía ser una adaptación.

Entonces con la situación y los personajes puestos sobre la mesa decidí que lo primero que tenía que cambiar era el cómo contar la historia, para lo que traté de alejarme del realismo lo más posible, esto debido a que el lenguaje de la obra, me parecía una pobre imitación de la comunicación entre jóvenes; que se enfocaba en dibujar personajes simples y maniqueistas, abordados por medio de clichés. Por lo que decidí cambiar la manera en que se comunicaban los personajes, para lo que hubo que reconceptualizar en sí a los mismos antes de reescribirlos, pero conservé

los clichés y los transformé en arquetipos de los cuales se pudo extraer por la exageración propia del grotesco los vicios y virtudes de éstos.

Para la construcción de estos personajes decidí abordar el texto del mismo modo que desarrollo una propuesta de dirección (debido a que mi especialidad no es la dramaturgia). Por ello los referentes sobre los que está construido el universo de *Regina y Sabina en el país de las anfetaminas* son derivado de un proceso que no concluyó con el texto escrito, sino que se complementó en la escena con la aportación del elenco, esto en aras de un desarrollo de trabajo más horizontal, donde los aportes de todo el equipo fueron tomados en cuenta y repercutieron directamente en la propuesta; este proceso más adelante se irá deconstruyendo y dibujando, en el apartado que corresponde a los personajes.

Comenzaré pues con la descripción narrativa del arribo al proceso de montaje, y con la presentación de la técnica con la que se dio inicio al texto escrito, esta primera parte es para mi la más importante a lo largo del montaje, porque resulta ser la base de todo lo que se construirá después. Este primer paso es en apariencia sencillo y se trata de investigar todo lo que se pueda respecto al tema en cuestión, pero no hablo solo de una investigación lineal que compile información en lo que respecta a un tema, sino que tiene como fin, empaparse de todo referente artístico (musical, textual, visual o dramático), histórico, anecdótico y por supuesto científico que pueda ayudar a establecer el marco teórico sobre el que transitará el montaje; no hablo aún de delimitar tal marco sino de dejarme llevar por los referentes libremente, con la idea de salvaguardar todo aquello que resulte alusivo al tema en cuestión, para lo que se necesita establecer un plazo fijo a este paso para no extender la investigación indefinidamente, aclaró que siempre debe tenerse en cuenta qué es lo que se desea encontrar: emociones, ritmos, tonos, etc. De esta manera, antes de comenzar la escritura del texto en cuestión investigué sobre drogadicción, sí, pero también sobre datos que me ayudaran a crear un universo donde Regina y Sabina pudieran navegar en medio de una red de referentes que me permitiera dotar al texto de un simbolismo fársico y didáctico que se encontrara dirigido a un público adolescente, para ser llevado a la narrativa escénica.

El cine es junto a la literatura mi mayor fuente de referentes y en este proceso tres fueron los filmes que marcaron mi camino.

- *Requiem for a dream*²¹.- Película que narra en tres capítulos (verano, otoño e invierno), con un ritmo vertiginoso y con un soundtrack magistral (que ha sido plagiado y repetido hasta el cansancio), una historia de corte claramente didáctico, donde el miedo a terminar como los personajes evidenciados en la cinta, es el catalizador utilizado para aleccionar.

Al principio del filme los protagonistas Sara Goldfarb, su hijo Harry Goldfarb y su novia Marion Silver, son presentados en un “verano” soleado y luminoso donde su cruel realidad se ve encumbrada por sueños insostenibles.

Sara es una madre solitaria que ha quedado devastada tras la muerte de su esposo, pasa los días sentada frente al televisor, el cual en ocasiones es robado por su hijo Harry, quien suele empeñarlo para financiar su adicción a la heroína. La vida de Sara adquiere sentido cuando cree que será invitada a asistir en uno de los shows televisivos de los que disfruta viendo obsesivamente, para lo que decide bajar de peso y utilizar un lindo vestido rojo que vistió cuando su hijo se graduó y su esposo aún vivía. Sara se decepciona terriblemente cuando descubre que ha subido de peso y el vestido ya no le queda, motivo por el cual decide hacer una rigurosa dieta, la cual le cuesta mucho trabajo seguir, por lo que decide asistir por recomendación de una vecina a visitar un doctor, quien le receta anfetaminas. Por su parte su hijo Harry y su novia Marion, quién se dedica al diseño de modas, tienen la ilusión de abrir una tienda-boutique misma que deciden financiar por medio de la venta de droga a manera de narcomenudeo. A lo largo de la cinta las elecciones de los protagonistas los llevan a una espiral descendente donde sus aspiraciones son colocadas en segundo plano y remplazadas por sus adicciones las cuales toman el control de sus vidas y las destrozan. Así, a la llegada del invierno Sara es recluida en un hospital por la anorexia que desencadenó el consumo de anfetaminas, Harry se encuentra en prisión y

²¹ *Requiem for a dream* (Requiem por un sueño), Director, Darren Aronofsky.

pierde un brazo por la gangrena provocada por inyectarse y Marion termina prostituyéndose para obtener su droga.

De esta forma Aronofsky nos presenta algo hermoso (los sueños e ilusiones de sus personajes) y a lo largo de la cinta lo destruye, el director muestra cómo los personajes destrozán sus ideales y colocan uno a uno los tabiques de su lapidación. Y fue este elemento el que más me interesó, el cómo de manera totalmente contraria a Brecht, Aronofsky sube al espectador a una montaña rusa emocional, sin dejar de lado el impacto que las emociones detonan en el público, pero con el mismo final didáctico que el teórico teatral.

- Tideland²².-Filme que narra las peripecias que le suceden a Jeliza-Rose, una niña del sur de E.U. que con alrededor de diez años, tiene que lidiar con una pareja de padres drogadictos, mismos que mueren en distintos momentos de la historia, pero ambos víctimas de sobredosis. La trama está centrada en cómo enfrenta e interpreta el mundo Jeliza-Rose quien ante una realidad hostil y dura escapa recurrentemente a un mundo privado donde ella y sus muñecas resultan ser las compañeras de vida que sus padres no logran ser. A lo largo de la cinta Jeliza-Rose se sumerge cada vez más en este mundo, que es presentado un tanto tétrico y oscuro, pero resulta totalmente comfortable para la protagonista.

Lo más sobresaliente para mí en esta película es la narrativa subjetiva que parte desde el ojo infantil de la protagonista, perspectiva que muestra hechos terribles abordados con una carga de inocencia.

- Alice²³.- Esta cinta es una perturbadora adaptación libre del cuento de Lewis Carroll, donde Svankmajer exploró por primera vez en un largometraje la técnica del *stop motion*, misma que lo consagró como director, pero no solo por la utilización de este método sino por la mezcla de texturas, y formas que van en un instante de lo maravilloso, tierno y fantástico a lo grotesco, oscuro y desolador. La película cuya anécdota resulta ser prácticamente la misma del

²² *Tideland*, Director Terry Gilliam.

²³ *Alice* (Alicia), Director Jan Svankmajer.

cuento, nos presenta una visión oscura e infantil de este mundo mágico donde el Conejo Blanco se presenta disecado, y un calcetín sustituye por ejemplo a la Oruga Azul, o donde los animales se presentan como esqueletos. La cinta de Svankmajer (misma que tiempo después descubrí había sido un fuerte referente del mismo Gilliam), narra con imágenes más que con diálogos. El director, expone con acciones y reproducciones desconcertantes de la fantasía de Carroll su concepción del mundo, al cual vemos cruel y neurótico, y con una fuerte tendencia hacia lo autodestructivo, encumbra esta neurosis con el personaje de la Reina Roja, quien aparece como una carta de naipes que manda a cortar la cabeza de todo aquel que no la complace, muestra clara de despotismo.

De esta manera decidí acercarme al texto de Lewis Carroll y a su opiáceo universo. Pues derivado de estos tres filmes me quedó claro que podría encontrar en esta novela mi camino a seguir. Así, para el desarrollo de la trama tomé a los personajes del cuento de Carroll y los fusioné con los presentados en la propuesta de Juan Carlos Valdez González, lo que tuvo como resultado un maridaje exótico, de cual he de ser sincero, dudé hasta el día del estreno de la obra, dado que el tono oscuro e infantil que impregna la obra no sabía si sería bien recibido por el público adolescente y sobretodo por las autoridades de la institución.

Pero otro elemento de primer orden en el desarrollo del montaje fue la atmósfera y el ritmo del mismo, que me fueron delimitados por la música, la cual llegó de forma totalmente casual a mi vida y por tanto a la puesta en cuestión.

En el comienzo del desarrollo del montaje me enteré que mi esposa estaba embarazada, detalle por el cual decidí buscar música elaborada para bebés y también para ser escuchada en el vientre materno, para mi sorpresa en esta búsqueda (que nada tenía que ver con la obra), di con una serie de discos que reinterpretaban éxitos de grupos de Rock de los 60, 70, 80 y 90, y a partir de ellos elaboraban canciones de cuna. La serie de discos denominada *Rock Lullaby Baby* cuenta con canciones como *Smell like teen spirit* de Nirvana, *Starway to heaven* de Led Zepellin, *Paint in Black* de Rolling Stones, *Creep* de Radiohead y *Blitzkrieg Bop*

de los Ramones; canciones que me ayudaron a encontrar el ritmo y tono de la obra, y a la par ayudaron a la creación de atmósferas y espacios sonoros.

Enmarcado entonces por una clara dualidad de jugar con la inocencia y lo grotesco fui desarrollando los personajes; con la idea de enganchar al espectador por medio de algo hermoso, por lo que decidí seguir utilizando a ambas protagonistas (de *Efecto Circular*) y mostrarlas desde su infancia, momento en el cual las vemos inocentes, vivas, con una energía y simpatía que tiene la intención de atraer al espectador, para después enfocarnos en cuál fue el proceso, las decisiones y circunstancias que las colocaron en un camino de autodestrucción.

Ahora bien, para seguir con la descripción del proceso de montaje, es necesario someter a un análisis al mismo, para ello tomaré como punto de partida el sistemático proceso que García Barrientos propone en su libro *Cómo analizar un texto dramático*, esto derivado del hecho de que su propuesta de análisis dramatólogo no se enfoca únicamente al texto escrito, sino también, en los diferentes procesos y planos que, derivados de la propuesta escrita, desencadenan un hecho escénico, y cómo éste es presentado a través de todos sus elementos al público, no como una obra literaria, sino como un discurso multidimensional y multifactorial, analizaré así, no solo el texto, sino los diversos elementos que conforman la puesta en escena.

Además también es pertinente la aclaración, de que el texto fue un elemento en constante cambio y que fue tomado como una guía debido a que como lo comenté mi especialidad no es la dramaturgia.

Añado también que en dicho estudio pretendo resaltar los elementos que conformaron el camino donde errores y aciertos surgieron a partir del montaje de la obra en cuestión. Es pertinente explicar que cada uno de los puntos que se tratan en presente informe acerca del desarrollo de la puesta en escena, estarán debidamente acompañados de la propuesta teórica del mismo, con sus respectivas intenciones y sustentos que corresponden al terreno de la idealización (siempre de carácter teórico). En esta exposición la teoría estará acompañada en el mismo apartado por la narrativa de la puesta en práctica de la misma donde la intención se confronta directamente contra la ejecución por medio de la realidad y de la resolución de

problemas prácticos y tangibles, al ser la meta del presente informe señalar los aciertos y errores donde la teoría no resultó siempre aplicable.

Señalado lo anterior observemos que hasta este punto he planteado los elementos a partir de los cuales diseñé la obra, así como las circunstancias que rodearon el proceso creativo; pero abordemos ahora el texto escrito como fuente primaria de carácter tangible para el desarrollo de una propuesta escénica.

3.2 El Texto

En cuanto a la estructura, el texto está dividido en cuadros, no escenas, no actos.

Elemento tomado del teatro brechtiano con la intención de brindar independencia (sobre todo de tipo escénica) a las tramas paralelas (la primera sobre Regina y la segunda respecto a Sabina) sobre las que se erige la obra. Esto aunado a una presentación lineal y cerrada (con prótasis, epítasis y catástrofe) en la que el tiempo diegético sobre el que transcurre la historia nos lleva a lo largo de un camino de 12 años, en los que vemos solo fragmentos esenciales de las vidas de las protagonistas, tales momentos corresponden a las escenas patentes que muestran las situaciones en las que el destino de los personajes da quiebres relevantes sobre el desarrollo de su historia, con la intención de mostrar su evolución o involución en este caso; donde el proyecto de individuo que es presentado al principio de la obra (es decir Regina y Sabina de infantiles) es destrozado poco a poco a partir de sus propias decisiones; sin dejar de lado durante el desarrollo de la fábula las escenas latentes donde los personajes siguen el camino que es planteado pero que corresponde al espectador imaginar y completar. Por ejemplo, la relación dibujada dentro el matrimonio de los padres de Regina, que sugiere al espectador la vida diaria de la familia donde el conflicto creciente entre la pareja se sugiere y solo son explotados en escena los momentos cumbre de dichas disputas; de igual modo con el personaje de Sabina donde una vez que Dealer la recluta para ser narcomenudista hacemos saltos en la historia para mostrar cómo va acrecentándose su avaricia.

Otra característica que compete al terreno de la estructura es la concepción y construcción escénica de los personajes desde el texto, es decir desde la designación de los diálogos, al brindarles a cada uno, una particular manera de

entablar sus discursos, ya que en el desarrollo del texto la obra varía, entre el uso de la prosa, una combinación de verso libre y de apartes con intenciones meramente narrativas. El recurso está enfocado al trabajo escénico, para dotar de características específicas a cada personaje; por lo que a pesar de ser una herramienta de carácter literario está pensada como un elemento que evolucione en lo escénico (es decir como una indicación en el trabajo escénico correspondiente al actor, ya que todo texto dramático tiene intenciones escénicas).

Ejemplos específicos son:

- El Gato: Quien actúa como pseudodemiurgo y cuyas intervenciones corresponden a una función meramente didáctica (fue agregado por Carlos Corres en un principio), que posee la particularidad de un diálogo elaborado a partir de la resonancia de la letra “R” para emular el ronroneo de un gato. Además es un personaje que se maneja en una convención de tipo narrativa, ya que atraviesa todo el tiempo la cuarta pared para entablar “apartes” dirigidos exclusivamente al público.
- Muñeca: Quien no tiene textos en escena salvo un verso con voz en off.
- Dealer: Cuyo texto está construido en verso libre con la intención de tener una clara musicalidad al relacionarse con los demás personajes a quienes a través de su barroca expresividad trata de embaucar.
- Conejo: Personaje con el que los textos utilizados fueron construidos a partir de un abuso en la letra “s”. Con el objetivo de denotar la ansiedad generada por el consumo de cocaína, textos que además son oraciones cortas que brindan un ritmo expreso al personaje.
- La Mamá de Sabina: Nunca entabla diálogos directos con Sabina, en lugar de ello se encuentra cantando todo el tiempo una canción de cuna.
- Los padres de Regina: No poseen diálogos en sí, ya que no hablan, en el texto se les señala en un principio como personajes que cuando se comunican lo hacen mediante la mímica o bien por medio de carteles que imitan diálogos caricaturescos mostrados en viñetas y acompañados por voces en off distorsionadas.

En cuanto a las protagonistas; Regina y Sabina se desenvuelven en dos historias que se van contando paralelamente pero que no tienen interacción entre ellas. Cabe destacar que el valor jerárquico de las historias es totalmente equitativo, ya que la intención nació de contar dos puntos de vista entrelazados sobre una misma temática, donde ninguna de las tramas dominara a la otra.

Es importante señalar que en ambos casos vemos a los personajes desarrollarse a través de la mirada inocente que las protagonistas nos ofrecen al principio del montaje, pero que esta interpretación subjetiva del discurso no cambia a pesar del paso del tiempo, dando a la historia un enfoque infantil. Un rasgo también sobresaliente de la estructura es que la mayoría de los diálogos de ambas son de tipo narrativo o demiúrgico, dirigidos al público, no a los personajes con los que interactúan, aunque en la mayoría de los casos no con la intención de un aparte sino a manera de reflexiones abiertas de los personajes.

Para cerrar con el entramado textual es necesario recordar que los personajes parten de arquetipos, con los que se juega a través de caracteres simples y específicos (el malo, el bueno, el bufón, etc.) y que salvo Regina y Sabina, el resto de los actuantes carece de un arco dramático; aunque se realizará una ampliación precisa sobre esto y sobre la solución escénica en el apartado de los personajes.

En cuanto al género el montaje es de corte totalmente didáctico con elementos de la farsa y del grotresco en su narrativa; pero que en ningún momento tienen la intención de llegar al teatro del absurdo; sino que son utilizados con la idea de crear un distanciamiento sobre las elecciones de las protagonistas para lograr el aleccionamiento moral por medio de la reflexión a partir del trágico final de las mismas.

Sobre lo que compete al desarrollo del texto, en el apartado anterior ahondé en las fuentes que inspiraron y guiaron el proceso, así como los acontecimientos a partir de los cuales se desarrolló, por tanto basta decir que para la realización del montaje el texto escrito fue de carácter cambiante a partir del diálogo creativo con todos los involucrados en el proceso escénico (horizontalidad inspirada en Buenaventura), incluidos no solo los actores sino también los creativos, por lo que no resultó en ningún momento una estructura rígida e impermeable a las propuestas, así

el texto que aparece en el apéndice no puede ser una muestra completa ni acabada del hecho escénico, ya que las múltiples modificaciones que tuvo (Y que seguro tiene actualmente) a lo largo de su concepción y de cuatro años de presentaciones vuelven incompleto en muchos sentidos este texto, por lo mismo es necesario para la apreciación total del hecho escénico ahondar en los elementos que completaron como un todo el montaje.

3.3 Espacio Dramático

Una vez realizado el texto, éste fue presentado a los actores, a quienes se les encargó por su parte desarrollar la visión e investigación sobre sus respectivos personajes. De la amalgama resultado de la propuesta original y la presentada por los actores (quienes se enfocaron a los personajes pero afectaron necesariamente la concepción del todo), nació pues una reinterpretación del espacio escénico, la cual fue trabajada en relación con Itzel Camarillo y Martha Ladrón de Guevara, quienes se encargaron, la primera a nivel conceptual y la segunda de manera práctica, de desarrollar la escenografía que serviría para dibujar *el país de las anfetaminas*.

En la propuesta textual se marcan claramente los dos mundos, mismos que nunca se tocan; el de Regina, corresponde a escenarios como su casa, el colegio, un parque, la calle, un antro y el manicomio, mientras que con Sabina observamos su casa de niña dentro de un basurero, el palacio del Dealer de una manera más amplia (Regina tiene aquí una escena), un callejón donde se realiza una entrega de fármacos, una calle donde ocurre una redada y la cárcel. En ambos casos hay lugares que corresponden al terreno de la cotidianidad, pero también están presentes aquellos que resultan lejanos a la mayoría de los espectadores y se encuentran dentro del imaginario colectivo con una estética predefinida, como pueden ser el basurero, la cárcel o el manicomio; pero la propuesta nunca trató de “imitar espacios de la realidad” sino desde el principio se optó por crear un espacio icónico-convencional que jugara con pocos elementos y que éstos fueran significativos, ya que desde la estructura del texto los escenarios múltiples que se dibujan y en donde se desarrollan las tramas, denotan la falta de indicaciones sobre los espacios escenográficos a manera de didascalias.

De esta manera la propuesta nació a partir de tres premisas, la primera de tipo conceptual, en donde era importante contar con una escenografía que dibujara y separara ambas realidades, ambos mundos, para dotar de identidad e independencia a cada uno, siempre con el mínimo de elementos. La segunda era que debía ser resuelta con objetos que carecieran de un significado “realista” o que contuvieran en sí mismos un significado (como lo harían una silla de oficina, un comedor victoriano o un armario rústico), por lo que se optó por la utilización de cubos, mismos que obedecían también a la necesidad de la tercera premisa. Esta resolución escenográfica debía ser completamente práctica para su montaje y transportación, ya que desde el comienzo del proyecto se aclaró que la obra estaría destinada a representarse en distintos espacios que en ocasiones resultarían “no teatrales” (nótese que la propuesta no se trabajó como teatro de calle).

Así, ya que el texto solo da indicaciones mínimas de los espacios diegéticos (las cuales repito, se encuentran tácitas dentro del espacio verbal enunciado por los personajes), para el desarrollo de la escenografía hubo que tomar en cuenta necesidades correspondientes no al terreno poético, sino a las bases prácticas para la resolución del espacio escenográfico. Así, ya planteada la necesaria practicidad de los elementos escenográficos para ser transportables, armables, durables y que pudieran tolerar las condiciones de representación y funcionar en espacios representativos que en muchas de las ocasiones (y como la práctica lo confirmó) no serían teatrales (refiriéndonos a este término durante este apartado en el sentido de una estructura arquitectónica destinada exclusivamente a la representación de artes escénicas), la otra cuestión tuvo que ver con el tiempo de realización y entrega *versus* tiempos de estreno y pagos de partidas presupuestales por parte de la institución. Así, en la teoría se diseñaron tres cubos desarmables y movibles que pintados con tres de las distintas caras a colores (que corresponden a las escenas de Regina) y por las caras contrarias a blanco y negro (utilizadas en la historia de Sabina), mostrarían una dualidad escénica sobre los dos mundos.

Pero en la realidad cometí mi primer gran error de dirección: estructuré las bases del marcaje de la obra confiando en que la producción estaría a tiempo, obviamente con la constante ilusión de que en el siguiente ensayo la escenografía

estaría lista. Pero por un atraso en la entrega de los pagos respectivos por parte de la institución, la realización se retrasó y “los actores no tuvieron los objetos escenográficos para poder ensayar” lo que trajo consigo que la obra entera se encontrara armada bajo la suposición del objeto (escenográfico) ausente, los actores practicaron, sí, con símiles, lo marcaron, lo imaginaron, lo trazaron, pero unos días antes del estreno los cubos pensados como estructuras “fácilmente manipulables” que permitirían no solo mostrar los dos mundos, sino servir en las presentaciones al aire libre como una manera práctica y transportable para la solución a una escenografía adaptable al entorno y que en ocasiones ayudaría a los actores a fungir como piernas y/o bastidores, fueron un desastre.

Para comenzar, el armado del cubo mayor de 1.80 m. X 1.80 m. era lento y complicado; la movilidad de tal era torpe, lenta e inestable. El cubo de 90 x 90 cm. el cual había sido diseñado para que las actrices que interpretaban a la Muñeca y a Sabina lo utilizaran en distintos momentos como escondite; fue previsto para ser armable, pero en la realidad era de dimensiones que lo volvían un elemento difícil para la transportación en los vehículos que más tarde nos fueron destinados para movilizar la obra.

La materialización del concepto fue tan fallida, que hubo que volver a trazar varios momentos del marcaje para adaptarlo al espacio y los elementos escenográficos. Así, en la propuesta primaria estos cubos eran no solo manejables, sino además eran una manera económica, práctica y sencilla para dibujar espacios, niveles y dar perspectiva visual. En el uso, el dinamismo del juego escénico se vio mermado por lo complicado en la fluidez de la movilidad escenográfica. De esta manera el error de trabajar sobre suposiciones nos dejó con una estructura carente de un esqueleto que sustentara el trabajo actoral, error que se corrigió, mas no fue en desarrollo paralelo con el resto de los elementos, eliminada así la oportunidad de explotar en toda su magnitud un elemento sustancial de carácter significativo para el desarrollo de la puesta en escena, el marcaje. Sin embargo, un acierto que no me puedo atribuir, fue que la organicidad del trabajo actoral poco a poco (a lo largo de las funciones previas al estreno oficial) tomó su cauce, los actores jugaban y experimentaban con la escenografía y los retos que cada nuevo espacio de

representación nos proponía, lo cual llevó a una final fusión entre el trabajo actoral y el juego con el espacio que concretó la creación de un *espacio dramático*.

En cuanto a los simbolismos y signos reflejados en el uso del espacio cabe destacar que el peso de éstos recae directamente en la relación proxémica y de la sintaxis y gramática visual que entre los personajes se genera, derivada del vestuario y las relaciones dramáticas planteadas por los mismos; y no por la creación de espacios que puedan ser significantes *per se*, ya que salvo a el trono utilizado por el Dealer (objeto que tenía la intención de elevarlo jerárquicamente por sobre los demás personajes), tomamos la decisión de usar los cubos, reitero, por ser objetos carentes de significado para el espectador, desde un punto de vista semántico, objetos que no conllevan una historia y no sitúan en lugares específicos o particulares la acción, sino que al relacionarse con el intérprete y con el resto de los elementos escénicos delegan al espectador la creación de las locaciones por medio de la convención; medida utilizada y que ha demostrado su funcionalidad en demasía como lo plantean amplia, reiterada y magistralmente autores como Brook, Boal o Grotowsky; la cual al usar el mínimo de elementos se puede acrecentar la creación de atmósferas que corresponden al terreno de la fantasía por medio de la convención.

Por ejemplo en la imagen 2.18 presentada en el anexo fotográfico vemos a “el Gordo” que se encuentra dentro del cubo de 1.80 x 1.80 m. En el cual se representa su habitación sin más elementos que una silla y el marco del cubo; en esta escena en lugar de dibujar un espacio dramático sustentado en lo escenográfico, nos apoyamos cuando fue posible en la iluminación, pero además intervinieron otros elementos que delimitaron y ayudaron a la conformación del espacio dramático. De este modo el “antro” del Gordo (utilizado como un ejemplo de la propuesta que está presente en todo el montaje) es reforzado por el espacio verbal, el vestuario y el espacio corporal derivado del trabajo coreográfico entre los actores. Pero durante el montaje el elemento más contundente y de mayor ayuda para la definición de los espacios dramáticos fue el espacio sonoro; planteado como se mencionó anteriormente a partir de *covers* de éxitos del rock alternativo de los 60 a 90 que fueron adaptados más tarde como canciones de cuna, las cuales mezclamos y

modificamos para aprovechar el elemento de la repetición presente en dichas melodías, a partir de lo que decidimos aumentar la velocidad de las pistas y los graves presentes en las mismas, con la intención de crear espacios oscuros y estresantes para el espectador, para contrastar así los espacios sonoros con la falta de elementos escenográficos y compensarlos con aquellos que la imaginación del espectador pudiera crear.

La intención primaria de todo el desarrollo de la propuesta está erigido sobre la perspectiva subjetiva e infantil de las protagonistas que luego torna hacia un camino oscuro desconocido y grotesco, al igual que en la propuesta de Svankmajer; de esta manera el diseño de las escenas y escenarios, así como las demás propuestas adyacentes al sustento espacial, funcionan contundentemente sobre el espectador por contener un discurso que impacta a los sentidos antes que al raciocinio lógico.

Este discurso actúa en contraste a las propuestas recurridas por Brecht; la apuesta del montaje se encuentra entonces más cercana en apariencia a la diseñada por los Franciscanos evangelizadores, que a los parámetros utilizados por Piscator o Brecht, en cuanto al carácter emocional; sin embargo, los elementos del distanciamiento si se encuentran presentes en el desarrollo de la historia, ya que lo fársico del vestuario, la musicalización y la propuesta corporal extracotidiana de los personajes, ayuda a abordar el montaje desde una perspectiva diferente a la realista, que dicho sea de paso, trata también de no focalizar geográficamente a la fábula. Además de que también hay dos momentos en el desarrollo de la historia claramente marcados, donde se hace uso del corte brechtiano al romper de golpe dura y tajantemente la ficción, con la idea de parar este viaje emocional y recordar el carácter ficticio del acontecimiento.

Para concluir lo que respecta al desarrollo del espacio dramático, queda reiteradamente señalado (recordando el modelo dramatológico de García Barrientos a partir del cual se encuentra estructurado el presente análisis) que éste no se refiere exclusivamente al desarrollo del amueblado escenográfico, sino a todo el entramado a partir del cual se generan los espacios diegéticos, basta entonces acotar en esta conclusión que la creación de los dos mundos de las protagonistas fue un logro y un

acierto dentro del desarrollo del montaje ya que el apoyo en los elementos no correspondientes a la escenografía como tal, llámense espacio sonoro, vestuario, o espacio verbal, ayudaron a acrecentar los alcances de la historia-fábula sobre el espectador.

3.4 El desarrollo de los personajes.

Para la creación y desarrollo de los personajes, la colaboración con los actores fue fundamental, pues he de decir que toda la concepción fue desarrollada en conjunto con los intérpretes, así como con la productora y diseñadora de vestuario del montaje Itzel Camarillo, por lo que durante el análisis y desarrollo del presente apartado me referiré tanto al proceso de creación correspondiente al terreno conceptual, que nace del diseño estético de los personajes derivado de las propuestas y contrapuestas nacientes del texto y los referentes mencionados, hasta la materialización de estos conceptos recayendo y finalizando en la parte interpretativa-actoral; todo esto enmarcado también bajo el enfoque dramatólogico (método utilizado para el análisis, no para el montaje de la obra) y destacando narrativamente los obstáculos, aciertos y errores encontrados en el camino.

Para comenzar es importante señalar el hecho de la selección del casting, la cual no corrió a mi cargo, esto por ser el director de la obra, más no el de la compañía; la cual se encontraba montando 3 obras simultáneamente, *Trampa en el viaje* dirigida por Eduardo Said (el director de la compañía), *Familias familiares*, realizada en creación colectiva, y *Regina y Sabina en el país de las Anfetaminas*, esto con un cuerpo de 18 actores. Por lo que algunos de los miembros del equipo que había seleccionado para los personajes terminaron participando en los otros dos montajes y de esta manera, desde el inicio tuve la difícil tarea de abordar la obra a pesar de no estar de acuerdo con el cuerpo de actores que la interpretarían; no solo porque algunos de ellos no correspondían a la imagen primigenia de la concepción inicial de los personajes; sino que no estaba de acuerdo siquiera con las capacidades actorales de una parte de los integrantes del montaje.

Esto me forzó no solo a readaptar parte del diseño que había elaborado para los personajes, sino a replantear algunos de los juegos escénicos que pretendía

abordar, sobre todo aquellos que tenían relación con números acrobáticos o coreográficos.

Como comenté anteriormente el trabajo de la conceptualización se entregó a los actores a quienes se les encargó desarrollar su propuesta acerca del diseño de sus personajes, mismo que fue el resultado de la investigación que realizaron a partir de mi propuesta.

Presentaré ahora el análisis de los personajes a través de las protagonistas donde mencionaremos ambos mundos de las tramas paralelas y los personajes deuteragónicos, tritagónicos y corales con los que inciden.

Regina

Después de debatir mucho con Eduardo Said uno de los logros fue que respetara mi selección de las protagonistas, así el rol de Regina fue interpretado por Carolina Hertz, la cual en un principio teníamos la idea de que fuera alternando funciones con Marieta Pizaña, aunque esta última actriz después fungió como asistente de Dirección en *Trampa en el Viaje*.

Por tanto el proceso de montaje del personaje fue elaborado en conjunto con Carolina. Para abordarlo he de mencionar que el personaje de Regina está completamente basado en la Alicia de Carroll y en Diana de Juan Carlos Valdez, esta última como se mencionó antes es una niña de clase alta cuyos padres enfrentan el divorcio y que decide refugiarse en las drogas para evadir su realidad, en el transcurso de la obra Diana se vuelve adicta y se adentra en una espiral descendente del que es incapaz de escapar.

Desde el diseño del personaje se colocaron un par de premisas, la primera era que debido a que el mundo en el que se desenvuelve Regina es de un perfil económico alto y las drogas que busca son en un principio sustitutos de afecto, decidimos ligar su adicción a drogas de carácter estimulante, que liberaran grandes cantidades de endorfinas, fuesen altamente adictivas y algunas de ellas de carácter alucinógeno; la segunda premisa, que fue una decisión que se tomó en conjunto con la diseñadora de vestuario, fue contrastar este mundo de psicodelia con colores

fantásticos y chillantes que fueran en *crescendo* de los tonos pastel en algodón, a los intensos brillos propios de los vinilos y el cuero al final de su historia, de esta forma el personaje cuenta con cuatro cambios de vestuario que van de la mano con las situaciones en que se encuentra.

Así el diseño en el primer momento es el más cercano a la Alicia de Carroll (imágenes 2.1 y 2.2), para lo cual se decidió partir de algodones y tonos derivados de la clásica imagen de Alicia, que permanece en el inconsciente colectivo gracias a la empresa Disney, para lo que se utilizaron en la creación del personaje tonos blancos y azules, con una falda desmontable, ya que era necesario un cambio en escena. De esta manera el personaje comienza a la edad de siete años, en su fiesta de cumpleaños recibiendo una muñeca llamada Nicol y un diario, los cuales serán los últimos regalos entregados por sus padres cuando la familia aún presentaba unidad, es decir antes del divorcio, en este primer momento vemos a una Regina inocente, infantil y frágil.

Y es precisamente a través de una visión infantil del mundo, que se observan las escenas con sus padres de los cuales nunca vemos un rostro en carne y hueso, ya que son personajes totalmente subjetivados y desde el principio son presentados con cubos en el rostro que tapan toda expresividad y la sustituyen con imágenes pintadas en las diferentes caras de dichos cubos.

Esta caracterización trata de caricaturizar a los papás de Regina (imágenes 2.5-2.9), pero no solo con los cubos sino con todos los elementos con los que interactúan, así sus confrontamientos fueron enmarcados con música infantil y la calidad de movimiento de los personajes está dictada por el ritmo de la música. De igual modo la utilería a la que recurren es en igual medida irreal y caricaturesca, por lo que cuando se disputan el amor de Regina lo hacen entregándole dinero en fajos de billetes al inicio y más tarde con costales llenos de dinero, inclusive en su última disputa en escena los vemos discutir con cartones emanados de los globos de texto utilizados en las viñetas de comics e historietas, y golpearse con un “chipote chillón” persiguiéndose por el escenario, esto presentado al espectador siempre a través de los ojos de Regina.

Los padres de Regina son entonces personajes simples que aunque presentes, no tienen una relación real con su hija, esto con la intención de manifestar la distancia y la falta de atención hacia el personaje.

Para la elaboración de las coreografías y la utilización de los cubos hubo que lidiar con actores que como lo mencioné antes carecían de habilidades coreográficas para el combate escénico, por lo que buscamos la manera de simplificar los movimientos, escapando del clown circense y explotando la propia expresividad de los ejecutantes, lo que volvió incluso más cómico el recurso, ya que el abandono corporal en particular el de las actrices que representaban a la mamá de Regina, se tradujo en torpeza de los personajes, lo que finalmente ayudó a la escena, pero al comienzo resultó un bache más en el proceso de montaje, ya que para abandonar mi idea de lograr una coreografía de combate escénico grandilocuente y espectacular para reemplazarla por otra de carácter mucho más simple en ejecución, fue necesario recurrir al consejo del director de la compañía (Eduardo Said) y darme cuenta que con el cuerpo actoral que contaba no era posible (por lo menos en el tiempo otorgado) realizar una coreografía con las características por mí anheladas.

Curiosamente la propuesta secundaria resultó tremendamente atractiva entre los espectadores quienes nunca dejaron de señalar lo significativo que les pareció la caracterización de los padres.

La visión subjetiva de los personajes protagónicos impera a lo largo de la obra, otro ejemplo muy claro de esto es la simple presencia del personaje de la Muñeca, que es la encarnación de un regalo que los padres de Regina le obsequian antes de que el matrimonio comenzara a desmoronarse y a quien ella utiliza para aislarse de su realidad (elemento tomado de *Tideland*). El recurso de utilizar un personaje idealizado está aunado a la idea de mostrar el sentir y pensar de la protagonista desde varias perspectivas.

La Muñeca (imágenes 2.3 y 2.4) acompaña durante toda la historia a Regina y a la par de ser su refugio y confidente es quien le da la bienvenida a la adolescencia, cabe señalar que este personaje no tiene parangón alguno con Carroll ni con los personajes en *Efecto Circular*, otro detalle que señala la lejanía de una mera adaptación de ambos textos. Por otra parte al igual que los padres de Regina, no

tenemos en la Muñeca a un personaje complejo, en ambos casos se muestran seres unidimensionales que tienen la tarea específica de guiar al espectador por la vida de la protagonista; mostrándonos los momentos más relevantes de la historia. La Muñeca se presenta siempre como una manifestación de la mente de Regina, nunca hay algo que sugiera que realmente existe o que cobra vida como un ser mágico. La acompaña en la transición de infante a adolescente, como también al final del montaje ya que Regina se encuentra hundida.

La corporalidad tanto en el caso de la Muñeca como para los Papás es completamente extracotidiana y artificial. Y en ambos casos los personajes carecen de una voz que los conecte con el espectador, pues en el único momento que escuchamos a los padres es a través de una grabación en *off* con tonos extremadamente agudos que distorsionan la percepción sobre ellos, y en el caso de la Muñeca oímos también una voz en *off* que recita un poema acerca de Regina pero nunca hay una comunicación directa entre los personajes o hacia el espectador.

Volviendo con Regina, después de mostrarse más juvenil y coqueta ya en su adolescencia contrasta con las colegialas, quienes a pesar de encontrarse en la misma escuela de Regina han perdido ya toda inocencia, estos personajes derivan de las flores con las que se encuentra Alicia, también cabe la mención que la película *Gamer*²⁴ sirvió de inspiración para los diseños (imágenes 2.10-2.14). Donde a partir de los colores y las telas sintéticas se realizaron los vestuarios de las colegialas.

Estos personajes fungen como un coro que acompaña al Dealer, que forja también una relación de grupo con Regina, la que por aceptación y por el deseo de inclusión es que prueba por primera vez la droga.

Aquí es necesario hablar de Dealer, el personaje que si bien nunca tiene un tratamiento total como antagonista es quien guía tanto a Regina como a Sabina a su destrucción.

*Dealer: "Traigo fantasías, ilusiones,
sueños falsos de colores,
mundos propios y privados*

²⁴ *Gamer*, Director Bryan Taylor/ Mark Neveldine.

*al alcance de tu mano.
Caras felices, sueños de humo,
para olvidar este mundo oscuro
y si quieres te preparo
un coctel para tu brazo.
Por tu boca, por tus venas,
tu nariz o donde quieras,
yo invado tus sentidos,
los elevo, los domino
y si pruebas de este polvo correrás como venado,
pero ten cuidado porque puedes terminar envenenado.
Hazlo lento, muy despacio que me conviene aún que no caigas fulminado.”*

Éste es el texto de la escena introductoria de Dealer, el cual me interesaba que fuese fuertemente seductor, pero que a la par mostrara cierta sinceridad, Dealer es un personaje emergido directamente del Sombrerero, pero su locura es sustituida o encaminada mejor dicho hacia la ambición. De esta manera tanto Regina como Sabina, las Colegialas y el Conejo no son más que herramientas, que le ayudan en la búsqueda de su único objetivo, tener más dinero. En el texto, Dealer es también el catalizador entre ambos mundos, es quien se aprovecha de las debilidades de las protagonistas, explotándolas y desechándolas cuando ya no le resultan útiles, mostrando con intenciones claramente didácticas, como los jóvenes son elementos desechables dentro del mundo del narcotráfico.

Dealer es antes que nada un embaucador, un oportunista, que en el caso de Regina la atrae dándole lo que pide a gritos “amor”, o mejor dicho una ilusión del mismo, le hace creer que le importa, la explota y la vuelve completamente codependiente, de él y de su mercancía. La caracterización de Dealer fue una de las más complejas, porque atraviesa ambos mundos; ambas tramas; por lo que la mezcla de los vinilos con el juego de blanco y negro fue una elección donde tratamos de fusionar ambos conceptos (imágenes 2.14 y 2.15), por otra parte en cuanto al maquillaje se tomaron elementos del “Guasón” interpretado por Heath Ledger en el filme *Batman the Dark Knight*²⁵.

²⁵ *Batman the Dark Knight* (Batman el caballero de la noche), Director Christopher Nolan.

En lo concerniente a la actuación, el primer intérprete de este personaje Dietrich Martens contaba con conocimientos sobre comedia musical, lo que ayudó a abordar al personaje por medio del verso libre que éste maneja, aunándolo a su corporalidad, siempre con un dejo de seducción que abandona en los momentos donde los otros dejan de serle útiles.

Con Regina, Dealer establece una falsa relación amorosa mientras le es conveniente, pero cuando ella se encuentra sumida en la adicción y ha perdido la posibilidad de extraer dinero de sus padres, sin dudar él la abandona, no sin antes mostrarle lo poco que le importa y darle la opción de recurrir a alguien peor que él, el Gordo

El personaje del Gordo, nació a partir de la idea de la oruga fumadora de opio que aparece en la narración de Carroll, mezclada con el personaje con el que se encuentra Mario Silver (*Requiem for dream*) cuando decide prostituirse por droga, así bien la función didáctica trata de prevenir por medio de la repulsión, mostrando hasta dónde puede llevar al individuo la adicción. Y con esta premisa buscamos un personaje que fuera por demás grotesco en extremo. La primera concepción del Gordo lo mostraba desnudo, con un suero conectado y comiendo una enorme pierna de pavo, en un antro decadente, pero esta primera propuesta fue de inmediato censurada, también lo fue la escena de la prostitución entre el Gordo y Regina, por lo que tuvimos que cambiar esa concepción primigenia para jugar con una escena más sugerida que explícita. También es necesario hablar de otra influencia muy fuerte en el desarrollo de la escena que fue el personaje de “Jabba the hutt”²⁶ (*Star wars “The return of Jedi*), justamente en la escena donde la princesa Leia se encuentra encadenada. Pero al saber de antemano que no podríamos mostrar a Regina en ropa interior, jugamos con el uniforme de las colegialas pero en una versión un poco más subida de tono que mostrara claramente su decadencia (imágenes 2.17-2.20).

Un punto que me interesaba resaltar en el Gordo al igual que en Dealer era el hecho de la sinceridad, así en la construcción del texto traté de que esa sinceridad se

²⁶ *Star Wars Episode VI “The Return of Jedi* (La guerra de las galaxias episodio VI el retorno del Jedi), Director Richard Marquand.

volviera un cinismo hiriente para Regina, recurso que contrasta con el utilizado por Dealer porque este personaje ya no tiene la necesidad de mentir, ya que sabe que ella accederá a la propuesta debido al estado en que se encuentra su adicción:

Gordo: (Riendo) ¡Ah! ¿Te parezco repugnante? ¡El mundo es repugnante! ¡La gente es repugnante! ¡Ellos mienten, engañan, fingiendo que te quieren, se acercan a ti y te exprimen mientras a tus espaldas te detestan. Estoy seguro que desde que no tienes dinero no tienes amigos. Yo por lo menos soy honesto. ¡No te quiero! ¡No te amo! ¡Solo quiero tu trasero! Ja ja ja. La oferta es simple, tus nalgas por la droga, y no solo sé que aceptarás, sino que regresarás.

En medio de lo grotesco el Gordo es el único personaje que no le miente en lo absoluto a Regina, que desde el principio se dirige a ella con brutal honestidad, de ahí derivó un juego escénico con una cadena, donde ella al aceptar el trato se coloca la cadena alrededor del cuello y aunque conoce las consecuencias del acto decide entrar.

El Gordo interpretado por Julio Maldonado, resultó ser un personaje que aunque no se encontraba más de cinco minutos en escena fue impactante para los espectadores, tanto que algunos dejaron la sala al verlo devorar los pastelillos, que en lugar del pavo, le colocábamos en cada función.

Esta escena resultó por mucho ser el clímax de la obra, no solo por la intensidad con la que se desarrolló, sino además porque al final de la misma Regina sufre una sobredosis, que la lleva a la locura.

Después de la sobredosis, Regina se levanta ayudada por Nicol (en forma humana), quien la acompaña en su delirio en el sanatorio mental donde es recluida, en el cual la vemos delirar y solicitar la compañía de sus padres, los cuales nunca aparecerán, después, hacia su texto final Regina se justifica al decir que ya no está sola, que Nicol y su diario, el mismo que nos ha estado acompañando en la narración de los eventos y le fue obsequiado junto a la Muñeca, siempre la estarán acompañando.

El final de la obra muestra a ambas protagonistas que aunque no interactúan se encuentran en escena. Donde tienen su desenlace en un mismo espacio y tiempo ambas historias. Así paralelamente a la anécdota y los personajes ya comentados se

desarrolla la línea narrativa correspondiente al personaje de Sabina, donde decidimos mostrar un mundo distinto.

Sabina

Sabina: Nací en un mundo gris, con arcoíris sin colores, con oscuros lagos de aceite, nubes negras de humo de camión, caminando entre montañas de carcachas destartadas y resguardando la comida de la reina rata y su ejercito de cucarachas que día y noche acechaban dentro y fuera de la casa.

Ya que el personaje de Sabina deriva de la fusión entre la Reina Roja y la China de *Efecto Circular* pensé en una niña que al igual que la China vive en la pobreza, pero la ubiqué en un basurero, esta niña la encontramos imaginando todo el tiempo que es una Reina, que vive aventuras, que está en medio de un reino muy alejado de la realidad y al igual que Jeliza-Rose de *Tideland*, Sabina recurre a su imaginación para mostrarnos su subjetivación de la realidad que en este caso obedece a un mundo donde la basura y los indigentes abundan, pero que ella siempre pretende que es su reino, un lugar en el que vive aventuras y fantasías pero donde muy a su pesar impera el gris, este detalle tiene la intención de dar un peso verbal siempre a la búsqueda de colores y vida en su entorno.

Así el primer vestuario de Sabina está compuesto por unas mallas y una playera sucias y desgastadas, coronada por un abrigo con capucha (imagen 2.25), vestuario que trata de jugar con la idea del blanco y negro y le brinda a la actriz gran capacidad de movimiento, debido al juego físico que Sabina ejecuta todo el tiempo. Mientras que con Regina se trató de buscar la empatía del público por medio de la ternura, con Sabina buscamos destacar su astucia y su vitalidad para sobrevivir en el basurero.

En cuanto a lo actoral se refiere, hubo una gran problemática, que aunque afectó todo el montaje, en el caso de este personaje queda muy bien ilustrada. La primera actriz que interpretó el personaje, con la que se elaboró el concepto y los juegos escénicos fue Monserrat Ángeles Peralta, misma que a pesar de dar unas diez funciones no estuvo en el “estreno oficial” ya que a la llegada de Carlos Corres a

la dirección de la compañía éste tuvo grandes problemas de “compatibilidad con la actriz” por lo que terminó sacándola del montaje y más tarde de la compañía, por lo que fue sustituida por Pamela Rodríguez, actriz que tenía un pequeño rol en *Trampa en el viaje* pero que no se encontraba en el elenco de la obra en cuestión, por lo que yo no desarrollé trabajo actoral alguno con ella y aun así interpretó el personaje con solo una semana de preparación para el estreno antes mencionado. Debido a estas acciones y a las otras que he referido, decidí dejar la dirección de la obra y pedí retirar mi nombre del crédito de dirección, ya que las construcciones de los personajes resultaban no solo distintas sino inclusive opuestas en ocasiones, a las planteadas por mí en un comienzo.

Aprovecharé la problemática aquí referida para hacer un paréntesis en el análisis del desarrollo de los personajes y hablar sobre dos temas.

Primero, si vemos la puesta en escena como un lienzo trazado por un pintor, obtendremos que aunque dos pintores tengan el mismo modelo y quieran manejar el mismo tema, existirán siempre diferencias en el tratamiento de la pintura. Es decir que la misma obra bajo las distintas visiones de Corres y de un servidor resultaban, ser una montajes completamente distintos, donde más allá del hecho de si la visión de Carlos Corres era más o menos conveniente para el montaje, lo que era claro es que resultaba completamente diferente a la planteada por mí, esto debido a los factores que como individuo lo han formado, el punto es que su postura ideológica en cuanto al teatro partía de una fuente distinta, que me mostró lo diferente que puede llegar a ser un discurso con cambios mínimos, que en apariencia, no eran significantes, pero en realidad modificaron por completo el discurso escénico, basta decir que en la visión de Corres el Conejo no era el asesino de Sabina, sino una mujer recluida en la prisión, esto para no involucrar en el montaje los nexos que puede haber entre el crimen organizado y las autoridades de las prisiones. Este hecho, así como un conjunto de “detalles” (como la inclusión del personaje del Gato, de la cual hablaré más adelante) mostraron una obra que no era la montada por mí, por lo que no pude seguir siendo participe de la misma.

El segundo punto corresponde de nuevo hacia la institución, la cual dejó de manifiesto que los individuos que conformábamos la compañía éramos

completamente prescindibles, ya que si no formábamos parte de la estructura y del discurso que la Policía Federal quería mostrar, no teníamos nada que hacer ahí, y que las capacidades artísticas que pudieran demostrarse eran de carácter secundario si no se atenían a la correspondiente disciplina policial, misma que en palabras de un mando policía “se trata de seguir ordenes, no de cuestionarlas”.

Ambos puntos se reforzaran más adelante en las conclusiones, pero de regreso al análisis de la historia de Sabina he de aclarar que la deconstrucción aquí presentada habla justamente del desarrollo del personaje elaborado al comienzo del montaje, es decir mi propuesta, la cual se retomó meses después de la salida de Carlos Corres.

Desde el principio de la obra Sabina nos presenta a su Mamá, personaje con quien jamás intercambia un diálogo como tal. La Madre de Sabina se encuentra desde el comienzo arrullándola, o mejor dicho arrullando a un bebé que nunca vemos, ella está cubierta con un velo en la cara (imágenes 2.26 y 2.27), la idea aquí, que resultó ser más un capricho del director que un elemento funcional entre los espectadores fue que Sabina estaba muerta desde el principio, y su madre había enloquecido, por lo que cantaba el arrullo que le recordaba a su hija, una melodía de la autoría de Facundo Cabral que habla acerca de la ambición en los hombres:

*Mamá de Sabina: No crezca mi niño, no crezca jamás,
los grandes al mundo le hacen mucho mal,
el hombre ambiciona cada día más
y pierde el camino por querer volar,
vuele bajo, porque abajo está la verdad,
eso es algo que los hombres no aprenden jamás.*

De esta manera acomodé los diálogos, para dar la ilusión de respuesta a cada una de las estrofas de la canción, pero donde en realidad la madre jamás se comunica con la hija.

Para su caracterización jugamos con la idea del luto y la sencillez de alguien que habita en el basurero, siempre con el rostro cubierto y nunca mostramos un contacto directo con Sabina; esto también nos permitió sin problemas seguir la línea del blanco y negro.

Sabina nos plantea una relación con una madre ingenua, pero amorosa, que a pesar de quererla no posee las herramientas culturales, económicas, ni de ninguna índole para poder evitar el desenlace de su hija. En cuanto al padre de Sabina solo es mencionado, y resulta un personaje totalmente ausente, que las ha abandonado. Además de su madre, Sabina cuenta en la obra con otro personaje que la acompaña y que sin desearlo la adentra en el submundo del Dealer, el Conejo.

El Conejo fue el personaje, que junto con Dealer más disfruté crear ya que desde el texto escrito desarrollé las ideas e imágenes escénicas con las que jugaría. En cuanto a sus referentes el Conejo de *Alicia en el país de las maravillas* resultó ser no solo la fuente primigenia sino que también fue el detonante del ritmo del personaje, aunque en mi propuesta es un cocainómano que sufre de ansiedad, y resulta ser una fusión del Conejo con la Liebre de Marzo (la compañera del Sombrero en la fiesta del té).

De esta manera los movimientos escénicos del personaje son por demás ilógicos y poco prácticos, es decir que para tomar algo que se encuentra enfrente de él, le planteaba al actor la necesidad mostrar la forma más complicada e inverosímil de acercarse al objeto o bien a la persona, así el Conejo es un claro personaje cómico; que a diferencia de Dealer o el Gordo no es un personaje unidimensional, pues posee un mayor espectro de matices y claroscuros, pero sobretodo contradicciones que derivan de su adicción, ya que aunque genera una relación de compañerismo y hermandad con Sabina decide traicionarla al final al colocar a su adicción por sobre su amistad.

Para la caracterización del personaje partimos de dotarlo de rasgos infantiles (imágenes 2.28 y 2.29) ya que a pesar de no ser un niño, es un joven divertido, despistado, cobarde e irresponsable con pocas preocupaciones en el mundo; que trafica no con el afán de enriquecerse sino por la posibilidad de seguir consumiendo.

Desde la primera escena donde se encuentran, Conejo y Sabina establecen una complicidad, misma que es enfatizada cuando él le salva la vida a pesar de su cobardía y le propone a Dealer volverla una distribuidora. En dicha escena es necesario señalar que existe un claro rompimiento de la ficción al más puro estilo

brechtiano (imagen 2.30), donde los actores rompen el juego cómico por unos segundos, para ser ellos mismos por un instante y luego retomar la ficción.

La relación fraternal dibujada entre Conejo y Sabina será sustituida cuando ella sea corrompida por su ambición, la idea de su involución en el desarrollo de la trama es que enloquece gradualmente, teniendo desplantes donde la simpática y hábil niña se transforma en una neurótica mujer cegada por el poder. Esta sed de dinero la justifica el personaje cuando piensa que lo que obtiene será no solo para ella sino para y por su familia, a quienes no olvida, y les promete vivir con ella en un palacio lleno de colores.

La metamorfosis de Sabina la lleva a sentirse más astuta y fuerte que su distribuidor, por lo que planea traicionar a Dealer quién al enterarse le tiende un trampa para encarcelarla, y en esta parte de la trama hubo por supuesto nuevamente la mano implacable de la censura, ya que a las autoridades no les agradó que la obra sugiriera nexos alguno entre Dealer y la escena de la redada policial donde Sabina cae presa, y aunque obviamente en la versión de Carlos Corres se modificó, en mi versión la escena se preservó.

Pero este cambio de carácter en el personaje de Sabina también iba acompañado de un cambio en el vestuario, donde se jugó con la idea de una reina en blanco y negro, esto enmarcado con el juego de la distribuidora de fármacos.

Al final de su historia, Sabina es encarcelada y una vez en el encierro pierde la cordura al huir una vez más de la realidad, ella imagina su prisión como la torre de un castillo donde es la reina, pero no obstante ni en su fantasía logra ser feliz, ya que todo lo que le rodea es gris y carente de los colores que siempre buscó, por lo que el encierro le recuerda al basurero. Finalmente ella es asesinada por Conejo, bajo órdenes de Dealer, acción que tiene la idea de enfatizar como los jóvenes son herramientas totalmente desechables para el mundo del crimen organizado a quienes poco les importan y donde las amistades son fácilmente opacadas por las adicciones así como por la ambición.

Gato

Este personaje merece una mención especial, que obedece no del todo al terreno dramático, ni poético sino a la obtusa visión institucional donde se desarrolló el montaje. Y es que en la primera versión de la obra el personaje del Gato no aparece, su inclusión fue posterior al estreno no oficial y no fue planteada por mí, sino por Carlos Corres, quien vio la necesidad de “tener un Pepe grillo que fuera la conciencia de Regina y Sabina”, según sus propias palabras, entonces incluyó al Gato, de esta forma los primeros diálogos del personaje los escribió él.

Debido a que el hecho de moralizar la obra en términos de bueno y malo era precisamente el detonante que me había alejado del texto de *Efecto Circular* yo me molesté tanto que pensé renunciar al proyecto y a la compañía, pues la inclusión de este personaje y el resto de modificaciones resultaron ser demasiadas para mí, pero desgraciadamente mi situación económica no me podía permitir ese lujo, por lo que me di a la tarea de reescribir sus diálogos e incluir al personaje, ya que aunque renuncié a la dirección escénica a partir de dicha presentación oficial, aún seguía teniendo dominio creativo sobre el texto escrito, del cual soy autor..

El Gato es una presentación moralista de carácter totalmente maniqueista que sigue la anécdota sin involucrarse en ella, fue interpretado en un principio por Arturo Rosales, su labor es totalmente demiúrgica, y su nivel de ficción traspasa en varias ocasiones la cuarta pared. A la salida de Carlos Corres de la compañía mi instinto primario fue eliminar el personaje, debido a que me parecía un remanente de las decisiones que tanto me habían molestado, pero después de repensarlo terminé modificando sus textos, tratando que permaneciera más como espectador y menos como conciencia de las protagonistas, aunque muy a mi pesar reconocí que su función didáctica era positiva para el público.

En cuanto al diseño del personaje tampoco corrió a mi cargo ni el trabajo actoral, ni el diseño del mismo, y lo único que hicimos el equipo creativo y yo al retomar el proyecto, fue tratar de modificar la propuesta presentada por Corres para que empatara lo más posible con el resto del montaje (imagen 2.31).

5.-Conclusiones

Durante mi singular relación de trabajo establecida en la CTPF encontré y me confronté con acciones, juicios y prejuicios que pusieron a prueba mis habilidades y conocimientos como director escénico, aclarando fehacientemente que no salí bien librado de todos ellos.

Pero hoy después de cinco años de haber comenzado un proceso de montaje tan complejo y tortuoso, tres son los aspectos sobre los que me interesa enfocar mis reflexiones y es que creo posible que tales problemáticas puedan presentarse en diferentes espacios creativos.

5.1.-Respecto al trabajo creativo.

El primero y más urgente de estos puntos es lo que respecta al funcionamiento creativo e interno de la CTPF, como una compañía que contaba (y cuenta hoy en día) con un elenco estable de actores, con salario mensual predeterminado y las prestaciones competentes a un empleo “fijo”, es decir que volvía a todos los que integramos dicha compañía en servidores públicos integrantes de la Policía Federal, y nos gustara o no así aparecían nuestros contratos. Este punto que podría parecer un sueño para generar un espacio creativo, fungió en sentido totalmente contrario a la fluidez de la “Creatividad” dentro del equipo de trabajo, ya que el desarrollo precario del ejercicio de la actuación, sobre todo cuando ésta se desarrolla de manera independiente, crea en el actor una sensación de riesgo permanente, que lo obliga a dar su mejor esfuerzo, ya que al existir un complejo sistema de competencia dentro del medio, no dar esa entrega puede significar el término de su carrera en un instante. Pero al burocratizar el trabajo creativo tuve que lidiar con “actores” que no querían actuar, que no morían por estar en un escenario y cuya entrega se limitaba a “cumplir” con asistir a su empleo; como cualquier otro burócrata, lo que volvía tremendamente complejo dirigir a seres que no estaban, ya no digamos apasionados sino simplemente comprometidos con su labor; y aunque el tiempo se ha ido encargando de apartarlos de la profesión, en ese momento fue triste saber que el sistemático funcionamiento de la institución hacía pedazos la creatividad del

individuo, sustituyéndola por un aura indiferente, monótona y grisácea que nos iba tragando a todos por los rígidos mecanismos institucionales bajo los que raramente puede desenvolverse un trabajo actoral, con políticas y condiciones que resultaban absurdas para la creación artística. Basta dar algunos ejemplos de la cuadrada visión institucional con decir que parte de las exigencias que teníamos que cumplir eran: el de asistir diariamente con traje a nuestros ensayos, ya que de no hacerlo podíamos dar un mal aspecto a la institución, o que desde el comienzo las autoridades insistían en que teníamos que ensayar ocho horas diarias por lo menos, cinco días a la semana, para cumplir con el horario oficial de un oficinista, esto aunado a una pésima logística que siempre imperó en la programación de las presentaciones donde podían avisar de una función, o de una gira inclusive horas antes de que ésta sucediera. He de decir que no conozco a miembro alguno del equipo (Incluidos aquellos actores que conocí que son tremendamente profesionales y comprometidos), que no resultara afectado por estas condiciones de actores-policías.

Un claro ejemplo de esto somos los cinco directores que la compañía ha tenido en los últimos cinco años. Esto también me afectó a mí gravemente, despertando un día y viéndome indiferente hacía la labor escénica, al pensar en el salario como estímulo primario y en descubrir que había dejado a un nivel secundario mi compromiso con mi profesión, en cuanto me di cuenta de ello decidí renunciar.

Mi reflexión en este sentido apunta hacía el proceso creativo y cómo éste puede verse opacado, mermado y finalmente truncado por un cáncer que se esparce entre los integrantes de un grupo de actores cuando se le permite a los miembros del equipo establecerse en zonas de confort, y se deja de arriesgar, de experimentar. Cuando eso sucede el creador debe reconsiderar seriamente su camino y si quiere seguir ejerciendo una labor “artística” debe armarse de valor y volcarse sobre rutas nuevas, solo eso nos vuelve creadores, de lo contrario solo podemos aspirar a ser unos oficiantes repetitivos y enfrascados en la rutina escénica a los que difícilmente se les puede llamar artistas.

5.2.-Respecto a la Institución.

La segunda reflexión la encamino directamente a la institución, es decir hacía la Policía Federal, lugar en el que encontré una radiografía muy clara del funcionamiento social de nuestro país, donde impera el autoritarismo, la negligencia, la doble moral y la corrupción. Pero aunque los uniformes nos provoquen urticaria a los que nos llamamos artistas o intelectuales, he de decir que no vi gran diferencia en cómo se ejercen y toman las decisiones en dicho lugar (es decir de manera totalmente arbitraria y subjetiva que corresponde a caprichos e intereses de los altos mandos), que al cómo se toman en las instituciones culturales y académicas de nuestro país, llámense estas CONACULTA o UNAM, solo por decir algunas.

Esta imparable y decadente espiral de contradicciones y negligencias que vuelve a las instituciones aparatos *kafkianos* que destrozan la voluntad de los individuos, no es exclusivo de la Policía Federal, lo veo presente en todas las instituciones que como nación hemos creado, se encargan como la ley de proteger intereses particulares olvidándose de su razón primigenia. Así la censura a la que me enfrenté fue sistemática, no solo en éste, sino en todos los montajes de los que formé parte de la institución. Pero como lo enuncié en el primer capítulo del presente trabajo, el teatro siempre tendrá un carácter político, y aquí he de confesar que en el desempeño de mi labor hice varias “trampas” al momento de lidiar con la censura que siempre actuaba en aras del “prestigio institucional” el cual sobra decir que está por los suelos desde hace décadas. Pero para brincar esa censura por ejemplo, algunos de los textos sustituidos o cortados por las autoridades los omitíamos en funciones “oficiales” pero los conservábamos cuando representábamos en un poblado lejano donde sabíamos que solo los asistentes serían testigos del discurso expuesto.

Otro punto que merece atención fue que esta misma institución con todas la negativas previamente expuestas se arriesgó a tener una compañía de teatro que se dedicara a prevenir el delito por medio del arte, decisión que a pesar de la obtusa visión de las autoridades, resultó en su momento sumamente vanguardista, y aunque el alcance de ésta estaba por encima de la comprensión de quienes la tomaron, creo firmemente que nuestra labor ayudó y lo sigue haciendo a más de un espectador, ya que por lo regular nuestras audiencias eran personas que difícilmente habían

experimentado con anterioridad la representación de un espectáculo artístico. También por el hecho de que fue por medio de esta compañía que personas de las prisiones federales de todo el país pudieron presenciar espectáculos teatrales dentro de su estadía en un centro de Readaptación Social, lugares a donde el arte debe llegar con urgencia, ya que está más que demostrado que puede tocar al individuo de formas muy profundas y significativas.

De tal manera que aún cuando comento entre mis conocidos y compañeros del gremio y la comunidad artística sobre el tiempo que formé parte de la CTPF, me siento orgulloso de explicar que no nos dedicábamos a hacer teatro solo para los policías (con y para quienes también trabajamos de manera importante), sino que nuestra principal labor era para la ciudadanía y sobre todo aquella que se encontraba en lugares remotos, y también me sentía orgulloso de decir que formaba parte de un proyecto que aunque perteneciente a una institución que resulta sinónimo de represión, había dedicado una cantidad significativa de esfuerzo y de presupuesto a creer y crear una herramienta que más que artística tuvo una función social.

5.3.-Respecto a la aplicación de la teoría sobre la práctica.

Dentro de la atmosfera de violencia que vivimos en el país desde hace más de una década, aunada a las políticas gubernamentales que han hundido aún más a las instituciones del Estado en el desprestigio y la ilegitimidad, el tejido social se encuentra destrozado y remplazado por el miedo y la desconfianza.

Esta situación de precariedad sobre la que se encuentra el país, emula situaciones de conflicto cercanas a las dictaduras presentes en algunos países latinoamericanos durante el siglo pasado. Lugares donde el teatro social floreció por la necesidad de expresar los malestares y situaciones de conflicto experimentadas por los mismos artistas como los mencionados en este Informe.

Así, durante el planteamiento del proyecto de *Regina y Sabina en el país de las anfetaminas*, pretendí poner en práctica varios de los conocimientos obtenidos durante mi formación profesional; y basado en los teóricos del teatro social decidí

elaborar un montaje que hablara de un país donde las protagonistas carecen en realidad de opciones, porque éstas han sido cuarteadas por entes no presentes en el texto.

De esta manera me basé en Piscator y Brecht al tomar un enfoque social donde las protagonistas no pueden escapar de su entorno y exponen por medio de la dialéctica, más a manera de diégesis que de mimesis, sus puntos de vista apoyadas después por el personaje del gato; y después por el recurso del rompimiento sus circunstancias son mostradas al espectador, situaciones las cuales son similares a las de tantos niños y jóvenes que por ambos flancos (el del consumo y la venta de narcóticos), terminan reclutados por el crimen organizado.

De la misma forma basado en Buenaventura, quién en *Los papeles del infierno* expone a los opresores que trabajan para el estado, utilicé la imagen de la enorme fuerza policial que el gobierno calderonista del sexenio pasado tanto se esforzó en imprimir sobre la sociedad, al diseñar a los personajes de los gigantes 1 y 2 quienes eran una burla al uso desproporcionado de la fuerza que atacan a la joven Sabina con exceso de violencia, cuando dejan escapar a los grandes criminales, por quienes eran enviados y controlados.

He de confesar que mi objetivo primario dentro de la CTPF siempre fue criticar y exponer el sistema dentro del sistema, con sus herramientas y recursos, lo cual me parecía irónico y cómico en un principio, pero en la práctica resultó mucho más complicado de lo que imaginé y en varias ocasiones resulté yo el expuesto.

Así para la creación de un discurso social la CTPF fue un lugar en medio del conflicto a varios niveles socioculturales, al presentar y elaborar montajes con contenido social, realizados por universitarios egresados principalmente del Centro Universitario de Teatro, la Escuela Nacional de Arte Teatral y el Colegio de Literatura Dramática y Teatro (es decir con un fuerte enfoque social en su formación), pero coactados a seguir la línea de los discursos gubernamentales al encontrarse dentro de la institución encargada de brindar seguridad y ORDEN entre la población.

Montajes que fueron presentados en lugares tan diversos como las prisiones federales, así como en varias universidades públicas y privadas; donde en más de una ocasión fuimos abucheados antes de presentar, por el simple hecho de ser

anunciados como la Compañía de Teatro de la Policía Federal (la UNAM jamás consintió que se llevaran presentaciones en sus instalaciones).

Así la aventura de trabajar en esta institución representó en más de una ocasión grandes paradojas, pues en mi caso formaba parte de una institución para la que nunca quise laborar, pero enunciaba un discurso con el que me sentía comprometido. Por lo que en más de una ocasión tuve que confrontar mis ideales con la realidad que me imponían acciones como vestir el uniforme institucional.

Al respecto recuerdo una anécdota que ilustra muy bien el doble sentir y quizá el momento más difícil de mi vida profesional.

En el año 2012 los miembros de la CTPF fuimos condecorados con la medalla del mérito social, por difundir un mensaje de prevención del delito entre la sociedad, pero tal reconocimiento fue entregado de la mano del ahora ex Presidente Lic. Felipe Calderón Hinojosa al lado del entonces Secretario de Seguridad Pública Ing. Genaro García Luna, con quienes yo no simpatizó aún hoy en día en lo absoluto y he considerado desde entonces los principales responsables del crecimiento desmedido del crimen organizado, pero fueron ellos en medio de una fastuosa ceremonia quienes nos entregaron las insignias correspondientes, el sentimiento encontrado de sentirse orgulloso por ser reconocido y vendido al recibir el reconocimiento de manos de uno de los hombres que para mí es símbolo de aquello en lo que no creo en absoluto fue tremendamente complejo.

Al respecto para cerrar este apartado me basta decir que la teoría no siempre será aplicable a la práctica pues estará condicionada siempre por las circunstancias y habilidades de quien la ejecute, pero siempre es bueno tenerla de referente pues ella nos respalda en la creación y elaboración del discurso al ser la columna vertebral de la técnica.

5.4.-Respecto al montaje *Regina y Sabina en el país de las anfetaminas*.

El presente Informe Académico es finalizado a comienzos de 2015. A la fecha la obra continua presentándose con la Compañía de Teatro de la Policía Federal, institución que abandoné hace ya más de un año.

Hasta el momento se puede destacar los siguientes hechos respecto a la obra:

- Se ha representado en más de 20 Estados de la República.
- Ha dado al día de hoy más de 200 representaciones.
- Ha sido observada por más de 100,000 espectadores.
- A su vez, ha sido representada por más de 20 actores distintos, algunos de los cuales yo no dirigí.
- Desde el proyecto de reestructuración y profesionalización de la CTPF ha sido la obra más representada de su repertorio.

Esto además de haber sido solicitada por algunas compañías de teatro independiente que han mostrado su interés en llevarla a la escena y contar con un sinnúmero de reconocimientos por parte de diversas autoridades en los tres niveles de gobierno.

Así la reflexión con la cual doy cierre a las conclusiones obtenidas en este ejercicio de titulación para obtener el grado de “Licenciado en Literatura Dramática y Teatro” es respecto a lo relevante y oportuno que fue para mí, el formar parte de esta compañía de teatro, que cientos de veces me colocó en jaque al cuestionar no solo mis capacidades y principios como actor, director, escritor y demás funciones escénicas, sino inclusive como humano. Dándome también la oportunidad de viajar por mi país haciendo la labor que amo, ofreciéndome la posibilidad de experimentar mis deseos, necesidades y caprichos como no lo pude haber hecho en otro sitio, pues también he de decir que muchas de las veces abusamos nosotros los creativos, de los ínfimos conocimientos que nuestras autoridades administrativas tienen sobre el terreno de lo actoral; y también agradezco por haberme dado la posibilidad de montar otras cuatro obras más donde cometí infinidad de errores, mismos que me han ayudado a crecer y a revalorizar todo lo aprendido en las aulas.

Esta posibilidad de escribir, dirigir y en ocasiones interpretar mi propia obra con los obstáculos ya mencionados, fue única, pero *Regina y Sabina en el país de las anfetaminas* también me hizo darme cuenta que el camino que debo seguir y los elementos técnicos necesarios para mi formación escénica son insuficientes, por lo menos para el tipo de director que pretendo llegar a ser. Algunos de estos elementos corresponden al terreno de la técnica y creo pertinente regresar a las aulas para

buscar en la experiencia y en los teóricos de antaño respuestas a diversas preguntas, ya que finalmente para eso sirven las escuelas, para recurrir a maestros y profesionales que buscaron respuestas a preguntas comunes y que se dedicaron a dejar vestigios escritos de sus experiencias; los demás elementos los tendré que conseguir en la escena, con la experiencia, ya que no importa la preparación teórica con que se cuente, siempre la aplicación de la teoría estará enmarcada por un conjunto de particularidades únicas e independientes que dotan al ejercicio teatral (como cualquier otro ejercicio artístico) de la particularidad de ser único, efímero e irrepetible.

Así tanto mi estadía en dicha compañía, como este trabajo escrito los puedo resumir como una exposición de aciertos y errores, donde han sido los errores los que han forjado el aprendizaje, y estoy seguro que en mi siguiente montaje cometeré nuevas y mayores equivocaciones, porque si eso no ocurriera significaría que navego de nuevo por aguas que ya conozco y que he perdido la capacidad de arriesgarme, y eso diría que no podría ostentar ese título que tanto trabajo me ha costado asimilar, el de Director Escénico.

Anexo I

Regina y Sabina en el país de las anfetaminas.

Personajes:

Gato

Regina

Sabina

Nicol

Dealer

Conejo

El Gordo

Mamá de Sabina

Papá de Regina

Mamá de Regina

Gigante 1

Gigante 2

Colegiala 1

Colegiala 2

Lacayo

Cuadro I

Gato-Rrrr, recibe cordial espectador este relato en farsa, reflejo de la trágica realidad de dos niñas, acorraladas. Observa sus vidas, con ellas ríe y llora, pero recuerda siempre que el teatro solo representa lo que a tu alrededor encuentras.

Aparece Regina de niña con vestido blanco y azul, detrás de ella una imagen con su papá y su mamá; en posición para una foto familiar. Todos sonríen plásticamente.

Voz de Regina- Querido diario: Hola, mi nombre es Regina. Hoy cumpla siete años. Mis papás me quieren mucho y me regalaron este diario y a Nicol, mi muñeca, para que nunca esté solita, los amo mucho. Han sido los mejores regalos de toda mi vida. Siempre los voy a tener conmigo.

Cuadro II

La foto cae. Entra una música infantil y repetitiva. Detrás de la foto aparecen Papá de Regina y Mamá de Regina, con la vestimenta de los padres de Regina, y con el rostro cubierto con las fotos de ellos. Se acarician cariñosamente, poco a poco sus caricias se tornan agresivas, hasta que Mamá de Regina cae al suelo. Papá de Regina intenta ayudarla a levantarse pero Mamá de Regina lo derrumba, comienzan a pelear mientras continua el dialogo de Regina.

Voz de Regina- Querido Diario: Hoy cumplí once años mis papás me dieron muchos regalos pero la fiesta terminó mal. Mamá y papá no dejan de pelear, ya no lo soporto.

Regina comienza a llorar. La pelea se congela, Papá de Regina le da a Regina un billete, Mamá de Regina le ofrece un pequeño saco con dinero, Papá de Regina aparece un saco más grande, Mamá de Regina saca uno enorme, que al entregarlo a Regina está cae al suelo por no aguantarlo. Papá de Regina da una cachetada a Mamá de Regina y continúan peleando hasta salir, la música sale con ellos.

Cuadro III

Regina se queda sola en escena. Abraza a su muñeca, la coloca en el piso y cierra los ojos, ésta se transforma y se vuelve real, la abraza.

Comienzan a bailar, mientras, Nicol va cambiando el vestido de Regina, lo hace más corto y lleno de colores. Mientras bailan se escucha lo siguiente:

Voz en off: Una dulce niña con vestido de seda
Es igual a un ciento de tristes larvas muertas

Mientras las tejedoras con seda a ella la abrazan

Cadáveres de mariposas sobre el río se abalanzan

Por hacerle un vestido rompieron sus capullos
Lamentos de fantasmas se volvieron murmullos.

Cientos de gusanos no serán mariposas
La niña feliz danza por azules baldosas.

Van camino al cielo sin plegarias
Tus hilos lloran doloridas arias

Cruel prenda cual sepulcro andas
inocencia adornada,
de luto ignorada,
sonrisas y cantos inspiras y mandas.

¿Quién eres tú Regina?
¿La larva o la niña?

Nicol-Nunca nos van a separar. Yo voy a estar contigo siempre.

Al terminar Nicol vuelve a transformarse en muñeca.

Regina-Solo Nicol y tú me escuchan. Nunca los voy a dejar.

Cuadro IV

Vemos la casa en la que se encuentra la mamá de Sabina con Sabina bebé en brazos.

Mamá de Sabina-No duerma mi niña,
no duerma jamás,
los grandes al mundo le hacen mucho mal,
el hombre ambiciona cada día más
y pierde el camino por querer volar,
vuele bajo porque abajo,
está la verdad,
eso es algo que los hombres
no aprenden jamás.

Sabina.- Mi nombre es Sabina y ella es mi mamá, está cargándome, y así es como la recuerdo, prisionera de su propio miedo y su ignorancia, con una cadena que ella misma ató, y de la que nunca se pudo separar, a pesar del amor que me tenía. Se pasó la vida buscando a mi papá, que se perdió un día en un gran viaje que hizo hasta otro reino, ella buscó un papá diferente para cada uno de mis hermanos, pero ninguno como el mío.

Sale Mamá de Sabina

Sabina.- Nací en un mundo gris, con arcoiris sin colores, con oscuros lagos de aceite, nubes negras de humo de camión, caminando entre montañas de carcachas destartaladas, y resguardando la comida de la reina rata y su ejército de cucarachas, que cada noche asechaban dentro y fuera de la casa.

Todos los días eran casi iguales, mi mamá cargaba a uno de mis nuevos hermanos, y buscábamos entre la basura un pan que no estuviera agusanado, un jitomate sin moho, o alguna tortilla que se pudiera morder sin perder un diente.

Once inviernos pasaron desde que me arrullaba y todo era siempre lo mismo hasta que un día... aburrida y hambrienta encontré al Conejo.

Cuadro V

Aparece El Conejo, un cocainómano con los dientes desproporcionadamente grandes.

Conejo-Tengo prisa, mucha prisa, debo de encontrarlo, debo de llevarlo, si llega a saber los dientes me va a sacar. Seguí sigilosamente la sucia senda, si mi seso no razona la sogá saboreará mi pescuezo.

Sabina-¡Buenos días señor! ¿A dónde va con tanta prisa? ¿Lo puedo ayudar?

Conejo-Sal de aquí sucia sonzuela, sal sin que sepas que sucede, que si a mi suerte te me unes, seremos dos los que estemos sesgados está noche.

Sabina-Creo que puedo ayudarle si ha perdido algo. Conozco bien el basurero

Conejo-¿Perder? ¡No perdí mi dulce encargo! Solo no sé que ha sido de él.

Sabina-Si me dice como es, lo puedo ayudar.

Conejo-Los secretos no se dicen, por eso secretos son. ¡Oh! ¡Mi señor los sesos me va a sacar!

Sabina-No tiene que decirme lo que es, solo describirlo.

Conejo-Tienes razón, si no digo lo que es, a salvo el secreto está. Pues bien, son... como hierbas, solo eso. De mi saco se salieron, en un sobre azul están, solo iba transitando y luego, ¡Saz!, el sobre ya no está más.

Sabina encuentra el sobre en la bolsa trasera del pantalón de Conejo.

Sabina- ¿Un sobre como esté?

Conejo-¡Oh! Sí, ese es. ¿Dónde estaba? ¿De donde lo has sacado? ¡No importa! Solo sé que aquí está, lo que significa que sigo vivo y la sogá puede esperar.

Sabina-Eres muy gracioso. ¿Te puedo acompañar?

Conejo-Si, digo, no. Eres lista, así que sigue a salvo y sal de aquí. Tengo prisa, mucha prisa, demasiada prisa.

El Conejo sale dejando caer un fajo de billetes.

Sabina- (*Mira los billetes, duda un momento*) Señor, su dinero.

Sale siguiendo al conejo.

Cuadro VI

Regina- Agosto 28: Hoy entré a mi nueva escuela, Ya no estaré más en el internado. Mi corazón está emocionado, siento alegría y miedo. Todo es nuevo y diferente, aunque complicado. Voy a llevar a Nicol escondida. Los rostros y las ropas de las demás lucen adornados con brillos y colores, quisiera verme como ellas.

Comienza una música cíclica y repetitiva. Aparecen Colegiala 1, Colegiala 2 y Colegiala 3, su vestimenta es plástica y colorida, bailan de manera sensual, Regina las contempla, luego trata de unírseles pero sus movimientos son torpes.

Voz de Regina- Noviembre 2. Querido Diario:

Colegiala 1-Hoy Regina no tiene tiempo para escribir

Colegiala 2-¡Hay fiesta!

Cuadro VII

Las colegialas bailan. Regina se integra y trata de seguirles el paso, es torpe aún. La música se detiene de golpe. Entra Dealer, es un personaje oscuro, con un abrigo viejo y sombrero de copa exageradamente largo. A lo largo de su discurso todos lo siguen menos Regina.

Dealer-Traigo fantasías, ilusiones, sueños falsos de colores, mundos propios y privados al alcance de tu mano. Caras felices, sueños de humo, para olvidar este mundo oscuro, y si gustas te preparo un coctel para tu brazo. Por tu boca, por tus venas, tu nariz o donde quieras, yo invado tus sentidos, los elevo, los domino y si pruebas de este polvo correrás como venado, pero ten cuidado porque puedes terminar envenenado, ja ja ja. Hazlo lento, muy despacio, que me conviene aún, que no caigas fulminado (*le quita el dinero a una de las colegialas*).

Todos hacen ademanes de drogarse, Regina queda sola, Dealer se acerca a ella.

Dealer-No te asustes, no lastimo, no conviene a mi bolsillo. Solo ofrezco diversión, por una pequeña inversión. Es más hazlo gratis, te regalo la primera, puedes volver cuando tú quieras.

Todos se detienen y voltean a ver a Regina.

Colegiala 1- Si no quieres no lo hagas.

Colegiala 2- Regrésate a tu casa.

Colegiala 3- A jugar con tu muñeca.

Dealer-(Serio) ¡Olvidaras tú soledad! No más gritos, ni peleas. No importará el mundo de allá afuera. Por que aquí entre nosotros no volverás a estar sola (Señalando una pastilla), esto es amor y compañía, todo lo que no ha sabido darte tu familia.

La música se detiene y la escena se congela.

Gato- Ese ruin charlatán, pretende envenenarte, recházalo Regina. Este artificio es un anzuelo de este parásito rastrero.

Continúa la música y la escena.

Regina se toma la pastilla y rompe por la mitad la foto de su familia, todos festejan. Las Colegialas terminan de transformar la vestimenta de Regina, hacen su falda y su blusa más cortas, luego se disfrazan de hombres y coquetean con Regina, ella corresponde y baila con ell@s. Ya no es torpe, las demás colegialas la elevan y luego la dejan caer. Todos salen excepto el Gato.

Gato-Delirio de quimeras, la droga es pasajera, su compañía efímera, pero su deterioro permanente. Regina devorada prontamente serás por este mundo tan voraz.

Cuadro VIII

Dealer está en su palacio el Conejo llega corriendo. Sabina que va detrás de él se esconde al ver a Dealer.

Dealer-Llegas tarde, vil cobarde. Sabes bien que por tu sien (le apunta con una pistola), más te vale que me agrade, dame el sobre o prueba el cobre.

Conejo-Calme mi señor, la sed de sangrar a su ciervo. Solo observe, que su sobre en esta bolsa está.

El Conejo le entrega el sobre a Dealer, él saca un enorme churro de marihuana, lo enciende y fuma.

Dealer- Dulce humo, es todo puro. Le hace bien a mis pulmones, formar estos nubarrones. Y le hará mejor a mi bolsillo, cuando haya vendido unos cien kilos. Dile al Gordo que la apruebo, que tener más de esto debo.

Dealer encuentra a Sabina escondida. La toma por el cuello y la amenaza con su pistola.

Dealer- (A Conejo) Una espía, triste arpía. Te ha seguido, hasta este nido. (A Sabina) Di adiós, dulce gorrión. Cometiste un gran error, enfadar a este señor.

Conejo- No la mates mi señor, ella es lista, y puede ser de gran ayuda. Pues conoce el basurero.

Dealer- De que me sirve una indigente y por que he de ser tan indulgente. Mi negocio es la droga, no lidiar con una zorra.

Conejo- Siente hambre mi señor, sus tripas suenan, si explotamos su ansiedad y conocimiento, a todos los suyos tendremos acceso. Piénselo sabiamente, un distribuidor en esa zona, si lo sabemos utilizar...

Dealer-Grandes ganancias nos puede dar. Di tu nombre a este hombre.

Sabina-Soy Sabina.

Conejo- De ¡Sabia y niña! ¿Lo ves? Además es sutil y escurridiza.

Dealer-Si hambre no quieres volver a sentir, has de hacer todo lo que voy a decir. Serás rica y poderosa, dejaras de ser tratada como moza. Vivirás en un palacio, te adornarás con mil topacios, piedras bellas de colores, y dinero de a montones, montañas de comida, mil placeres de por vida. Todo lo que siempre has deseado, estará al alcance de tu mano. Solo di acepto y te tomare como un adepto.

Sabina-¿Que tengo que hacer?

Dealer-Entre las sucias montañas correr, llevar encargos, traer recados. Tareas simples y delicadas para una niña muy aplicada.

Gato-Una trampa, un ardid, este monstruo, ave de rapiña, con su lengua de serpiente a su presa atrae. ¡Razona Sabina! ¡Despierta!

Sabina-No soy tonta. Eso que llevan enferma a la gente.

Dealer saca una manzana reluciente y la ofrece durante el dialogo

Dealer-¡El hambre enferma! ¡La basura enferma! ¡La suciedad en la que vives con tus hermanos enferma! ¡Te ofrezco más riqueza de la que conoce tu cabeza! ¿No estás harta de andar entre ratas? ¿No tienes ansias de tener grandes ganancias?

Sabina-(*Cautivada por la manzana*) Acepto.

El gato se coloca detrás de conejo, y controla sus movimientos durante el siguiente dialogo.

Gato-La sucia sonzuela sentenciada está

Cuadro IX

Regina se encuentra sentada esperando a Dealer, el llega y la sorprende, juegan y se besan, después ella saca un billete, se lo ofrece, Dealer saca unas pastillas, toma una y la coloca en la lengua de Regina, se besan y el sale, Regina queda dando vueltas en escena.

Regina- Querido Diario: Veo el mundo diferente, es alucinante. Siento que todo gira a mi alrededor y yo soy el centro del universo. Ya no me importan los pleitos de mis papás. Los ojos de todos se posan en mí. Y cuando escucho la música y mis venas se llenan, mis sentidos se despiertan, se agudizan. Lo terrible sigue siendo despertar al mundo real, gris y sucio, sin música. La escuela va cada vez peor, y mi mamá creo que ya empezó a sospechar.

Entran Papá de Regina y Mamá de Regina cada uno deteniendo un cartón con los diálogos, mientras éstos se escuchan en off con voces chillonas y distorsionadas Papá de Regina y Mamá de Regina levantan los carteles correspondientes.

Papá de Regina- ¡Nuestra hija se droga!

Mamá de Regina- ¿Qué hacemos?

Papá de Regina- Es tu culpa nunca estás con ella

Mamá de Regina- ¡Lo sacó de tu familia!

Papá de Regina- ¡El borracho era tu papá!

Mamá de Regina- ¡Tú primo es un mariguano!

Papá de Regina- ¡Bruja!

Mamá de Regina- ¡Impotente!

Comienzan a pelear, se golpean repetida y caricaturescamente, finalmente la Mamá de Regina saca un enorme martillo de plástico y golpea a Papá de Regina en la cabeza y salen.

Cuadro X

Sabina y Conejo vienen de una entrega.

Sabina-No pensé que fuera tan fácil ganar dinero. Nos pagan por hierba y polvo.

Conejo-¿Siento nervios aún y tú dices que fue sencillo?

Sabina- Nací para esto, vamos de regreso con Dealer. Necesito más dinero. Le haremos su próximo encargo.

Conejo-Sosiega, sagaz chiquilla. Serena tus ansias.

Sabina-Ganamos miles de estos en cuatro años. De ahora en adelante haremos todos los encargos que nos den, nos volveremos los mejores y cuando conozcamos los contactos y tengamos el suficiente dinero, no necesitaremos al Dealer. Si esto ganamos nosotros, (Cambiando la voz) ¿Cuánto crees que gana él?

Conejo-No seas ambiciosa, se sencilla que sigues siendo una sonzuela. El dinero fácil es el mas difícil de tener. Y mi señor es más listo que vos. Si pretendes traicionarlo, muerta terminarás.

Sabina-Eres un cobarde. (Amenazando a Conejo) Guarda este secreto entre nosotros y no lo menciones a nadie, de lo contrario el muerto será otro.

Salen, Dealer aparece tras de ellos.

Dealer-Dos tristes traidores, ya están muertos los pobres. A una redada los voy a mandar, de esas lacras me he de encargar.

Cuadro XI

Papá de Regina y Mamá de Regina se encuentran parados detrás de Regina, las fotos de sus rostros lucen descoloridas.

Regina-Querido diario-Hoy me fui de mi casa. Mis papás querían meterme a un centro de rehabilitación. Dicen que soy una adicta. Ellos no entienden. Nunca estuvieron ahí. Estoy viviendo sola. Se me está acabando el dinero, no sé que hacer.

Regina se acerca lentamente hacía sus padres durante el diálogo, finalmente duda y sale por el lado contrario.

Cuadro XII

Mamá de Sabina, con un bebé en brazos. Canta

Dios quiera que el hombre pudiera volver
A ser niño un día para comprender
Que está equivocado si piensa encontrar,
En una chequera la felicidad.

Vuele bajo, por que abajo
Está la verdad,
Eso es algo que los hombres
No aprenden jamás.

No duerma mi niño
No duerma jamás...

Sabina-Tengo un palacio nuevo mamá, he conseguido todo lo que nunca antes tuvimos, tengo mi propio arcoiris privado, y un lago donde en lugar de mosquitos hay peces de verdad, con agua azul y cristalina, las nubes que se forman en las montañas verdes que se encuentran al poniente son blancas y forman figuras de succulentos manjares. Tengo mucho oro para mí y para mis hermanos, no volveremos a pasar hambre. No más ratas, no más frío, vendrás a vivir conmigo. ¿No es maravilloso mamá?

Mama de Sabina- Dios quiera que el hombre pudiera volver
A ser niño un día para comprender
Que está equivocado si piensa encontrar,
En una chequera la felicidad.

Sabina-Dios no sabe lo que es vivir entre cucarachas, Conejo está preocupado, dice que estoy jugando con fuego, pero él es un cobarde, mañana regresaré por ti, solo ten fe. (cambia su voz) Una entrega más y viviré como una reina, viviremos como reyes. Una entrega más.

Cuadro XIII

Dealer en su palacio, Regina entra y trata de seducirlo, el accede al comienzo, pero más tarde le pide dinero, cuando Regina hace énfasis en que no trae consigo Dealer la toma por el cabello y la lanza al suelo.

Dealer- Soy un rey y estoy en mi palacio, vendo placer, no lo regalo. Y si no tienes dinero, no me taches de usurero. Si tus padres no te pueden presupuestar, yo no te puedo ayudar. Debes irte, antes que me irrite.

Regina se da media vuelta y va a salir.

Dealer- Si estás desesperada, hay un hombre que se apiada, de las chicas sin dinero, pero con buen trasero. Si su precio estás dispuesta a pagar, él te la puede proporcionar. Su corazón es más negro, más malvado, de lo que jamás hayas imaginado.

Dealer le ofrece un papel con la dirección. Regina duda un momento y luego lo toma.

Dealer- El camino a mi palacio es colorido y luminoso, pero el regreso siempre se torna oscuro, solitario y pedregoso. Traigo fantasías, ilusiones, sueños falsos de colores, mundos propios y privados al alcance de tu mano, ja ja ja ja...

Cuadro XIV

Conejo y Sabina aparecen corriendo, los persiguen, ella se esconde. El conejo corre detrás de ella, visiblemente cansado.

Conejo-Espera, no oses esconderte sin decirme. ¡Señuelos fuimos! En un santiamén sin sospechar nosotros solos, la soga al cuello nos pusimos. Por ambiciosos, por testarudos, por sonsos brutos.

Sabina- Conejo, por aquí.

Conejo-Sabía que no desertarías. Nos siguen, no hay solución,

Sabina- ¡Shh! ¡Cállate y escóndete!

Conejo- Shhh, me callo, silencio sepulcral de mi vas a escuchar, shh, sin sonsonetes ni sonidos, sin pronunciar ya más...

Sabina-(*Tapándole la boca*) ¡Que te calles!

Entran Gigante 1 y Gigante 2 en coturnos, buscándolos.

Conejo- (*Susurrando*) Siento espanto, opresión y aflicción, siento un susto en mis entrañas.

Sabina- Guarda silencio, cobarde. Vas a hacer que nos atrapen. ¡Salgamos de aquí!

Mientras tratan de escapar, el Conejo resbala, los gigantes van hacia él.

Sabina- ¡Suéltelo!

Sabina se lanza sobre uno de los gigantes, estos distraen su atención del Conejo y agarran a Sabina.

Sabina- ¡Ayúdame!

Conejo-(*Saliendo*) Siento no ser reciproco. Sagaz es un conejo que aprecia su pellejo.

Sabina- ¡Traidor! ¡Miserable! ¡Suéltanme! ¡Tengo un palacio! ¡Me he convertido en una reina! ¡No pueden atrapar a una reina en calabozos!

Los Gigantes salen con Sabina encadenada.

Cuadro XV

Una nudista se encuentra bailando en el centro del escenario, Regina entra visiblemente deteriorada, con exceso de maquillaje y poca ropa.

Regina- Diciembre: Tengo meses sin ver a mis padres, no he visto un amanecer desde que salí de la escuela. Mis amigos cada vez son menos. Vivo en casa de una amiga, pero no sé por cuanto tiempo. Extraño a mi familia, por primera vez en años estoy viendo el mundo de nuevo como es, no lo extrañaba, no aguanto más seguir así. Hoy voy a ir a ver al Gordo.

Se escucha una risa.

La casa de el Gordo es una guarida llena de excesos, él se encuentra sentado en una cama redonda, comiendo, trae conectado un suero. A su costado se encuentra el Lacayo con traje de cuero y rostro cubierto.

Gordo-(*Riendo*) Más, más, más... ¡Quiero más! Ja ja ja. ¡Quiero todo! Traigan más (*Lacayo sirve más alcohol y comida*). Y tú sal de ahí, quiero verte.

Regina avanza tímidamente.

Gordo- Deliciosa, sí, eres deliciosa. ¡Acércate! ¿Sabes? Cuando era joven mi padre me dijo: "Hijo el mundo es tuyo, y está esperando por ti, los jóvenes quieren comerse el mundo, así que comételo" Ja ja ja y desde entonces eso pretendo. ¿Cuánto quieres? ¿Diez... veinte gramos? (*Ella acentúa con la cabeza*). ¡Quiero probarte! ¡Acércate!

Regina se coloca frente a El Gordo, él la toma por el rostro y la acerca... Le lame la mejilla, ella se asquea y trata de retroceder...

Gordo- (*Riendo*) ¡Ah! ¡Te parezco repugnante! ¡El mundo es repugnante! ¡La gente es repugnante! Ellos mienten, engañan, fingiendo que te quieren, se acercan a ti y te exprimen mientras a tus espaldas te detestan. Estoy seguro que desde que no tienes dinero, no tienes amigos. Yo por lo menos soy honesto. ¡No te quiero! ¡No te amo!

¡Solo quiero tu trasero! Ja ja ja. La oferta es simple tus nalgas por la droga, y no solo sé que aceptarás, sino que regresarás.

Regina llora y comienza a desnudarse. El Gordo ríe descontroladamente. La viola. Regina está sola en medio del escenario. Llorando. Ve la droga, la inhala toda, comienza a convulsionarse y se desploma.

Cuadro XVI

Por un lado del escenario aparece Sabina, la están encadenando, por el otro aparece Regina quien es vestida de nuevo con su vestido blanco, pero con mangas de camisa de fuerza.

Nicol-Te dije que siempre iba a estar contigo.

Sabina-¡Me quitaron mi palacio! ¡Una reina no debe estar encerrada en un calabozo! ¡Lo que mas extraño son los colores! ¡Aquí todo es gris! ¡Para colmo me tratan como una simple mensajera! ¡Dicen que no soy importante! ¡Haré que les corten la cabeza a todos! ¡No saben que aún soy una reina, aunque mi reino sea de color gris!

Dealer y Conejo aparecen con un corona, durante el dialogo de Regina se la colocan y le hacen reverencia.

Regina- Querido Diario: Hoy cumpla diecinueve años, ellos no me trajeron pastel. Dicen que si sigo hablando de los colores voy a seguir sola. Ellos no saben cuantos colores hay en el blanco, y tampoco saben que ya nunca estoy sola. Nicol y tú siempre van a estar a mi lado. Los amo mucho.

Dealer le entrega una pistola a Conejo y le da la orden de disparar, este duda un momento y finalmente asesina a Sabina.

La mamá de Sabina entra y le coloca la cobija que ha estado cargando durante toda la obra.

Mamá de Sabina- No crezca mi niña,
no crezca jamás,
los grandes al mundo le hacen mucho mal,
el hombre ambiciona cada día más
y pierde el camino por querer volar,
vuele bajo por que abajo,
está la verdad,
eso es algo que los hombres
no aprenden jamás.

Gato (*El actor rompe el personaje y se dirige al público*) No puedes estar perdida sí no sabes a donde vas. Lo primero que hay que hacer antes de elegir un camino es preguntarte ¿A donde deseas llegar?

FIN.

Apéndice II Imágenes

1.-Referentes



1.1-Cartel de la película *Requiem for a dream* de Darren Arofnovsky.



1.2-Ellen Burstyn interpretando a Sara Goldfarb.

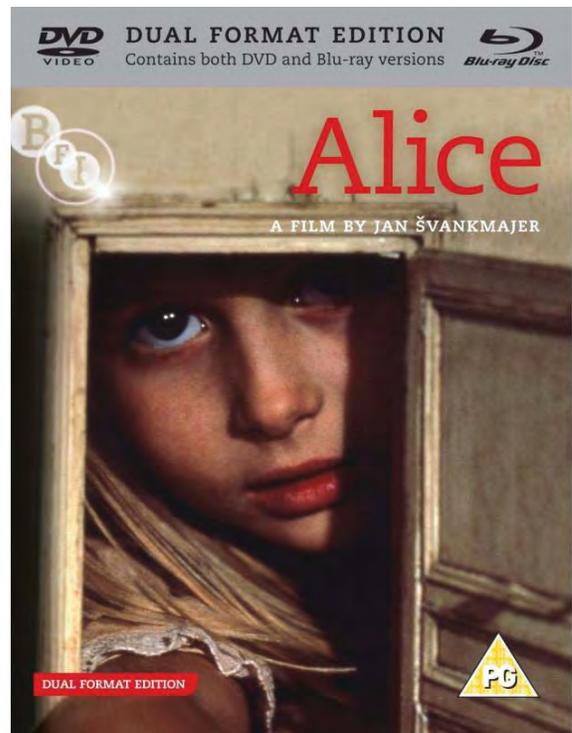
1.3-Ellen Burstyn interpretando a Sara Goldfarb cuando las anfetaminas han hecho mella de ella.



1.4- Jenifer Conelly interpretando a Marion Silver momentos antes de prostituirse.



1.5- Cartel de *Alice* de Svankmajer



1.6- Kristyna Kohoutová interpretando a Alice con sus muñecos en su habitación.

1.7- La Liebre de Marzo y el Sombrero en la fiesta del té



1.8- Cartel promocional de *Tideland* de Terry Gilliam.



1.9- La actriz Jodelle Ferland interpretando a Jeliza-Rose mientras juega con sus muñecas y se muestra el claro referente a Alicia en el país de las maravillas con el libro que se encuentra sobre la cama.



2.-Diseños de Vestuario

2.1-Cambio 1 de Regina.



2.2- Abajo Regina 1 interpretada por Alexia Ávila, con su muñeca Nicol y sudario.



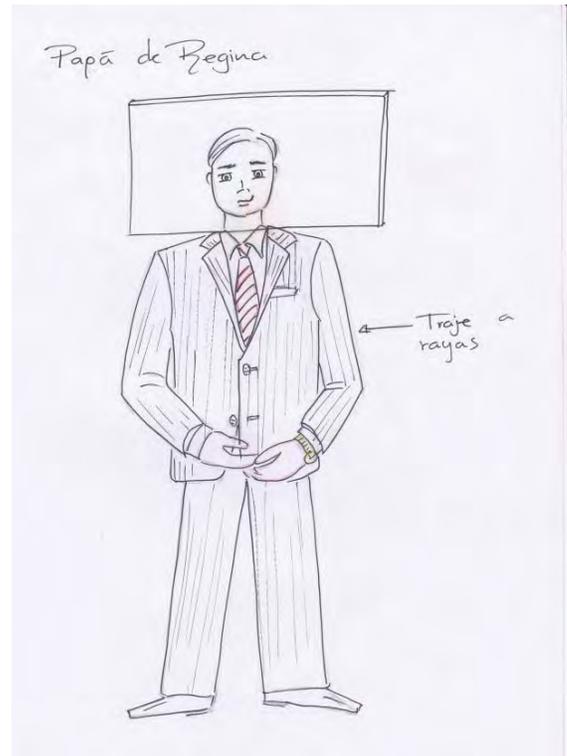
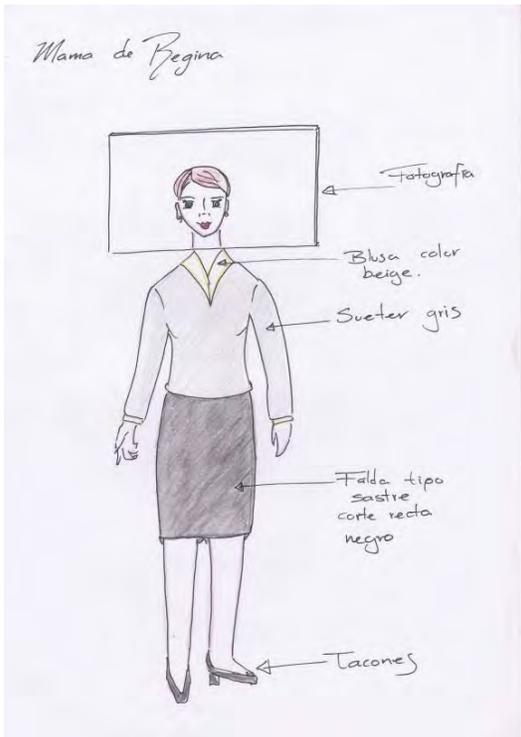
2.3- Diseño de Nicol.



2.4-Fabiola Delgado interpretando a Nicol con Alexia Ávila interpretando a Regina en su cambio a Regina 2.



2.5 y 2.6- Diseños de Mamá y Papá de Regina respectivamente.

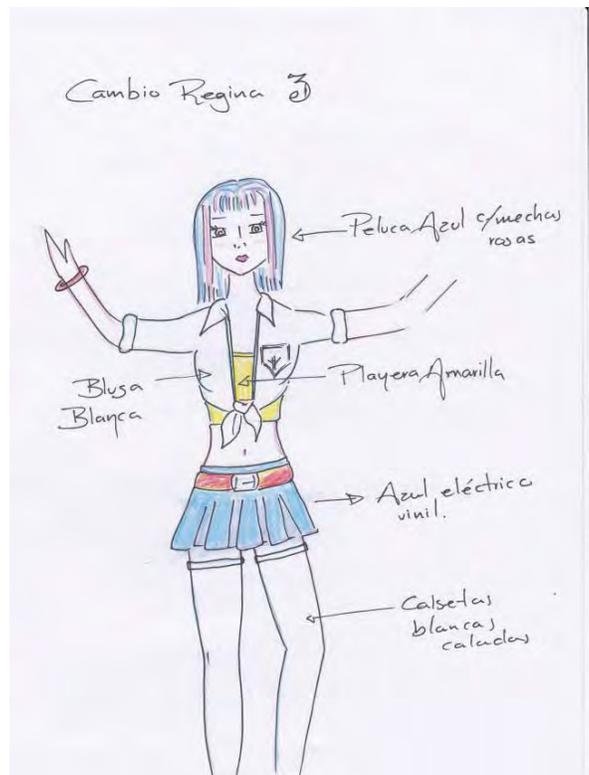


2.7-Cubos con los rostros de los papás de Regina.



2.8-Alexia Ávila interpretando a Regina 1 con Daniel Noé y Adriana Meliani interpretando a Papás de Regina, salen de escena después de entregarle dinero.

2.9- Al fondo papás de Regina discuten con letreros, en primer plano Regina 2 interpretada por Marieta Pizaña.

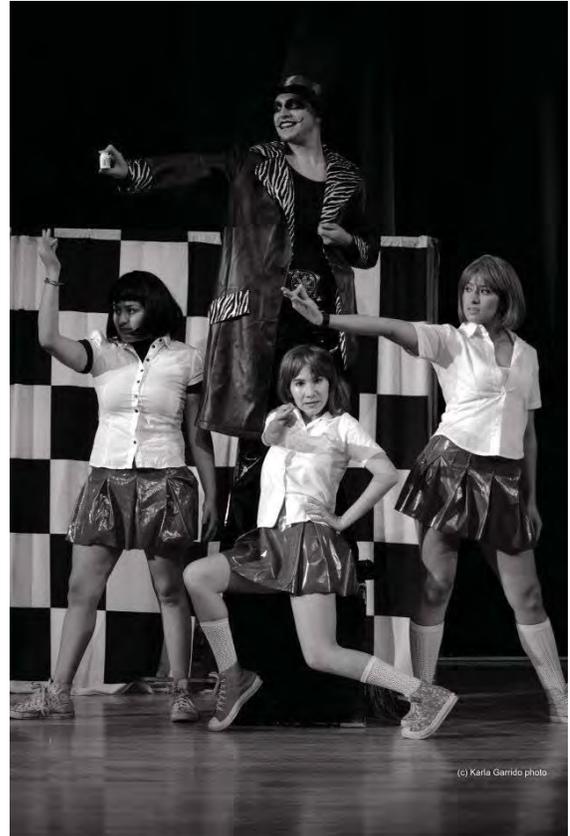


2.10 y 2.11 Diseños de Colegialas y Regina 3 respectivamente.



2.12- De izquierda a derecha Luciane Solis, Marleen Berlanga y Denis Sereijo como Colegialas 1,2 y 3, al fondo Carolina Hertz como Regina 2.

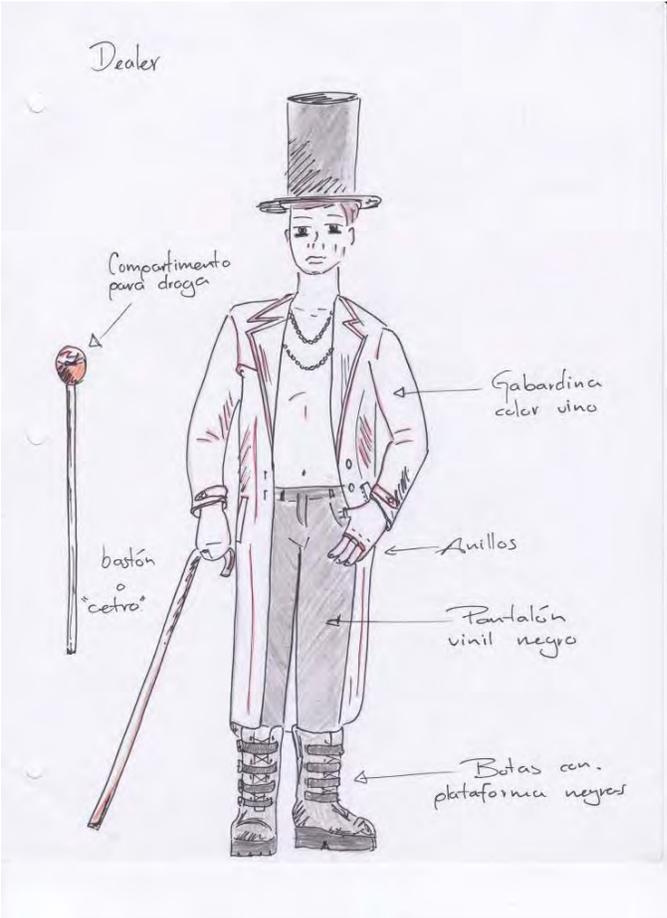
2.13-De izquierda a derecha Luciane Solis cómo colegiala 1, Dietrich Martens cómo Dealer, Marleen Berlanga cómo Colegiala 2 y Alexia Ávila cómo Colegiala 3



2.14- Imagen de la Película *Gamer* donde la actriz Amber Valleta se ve con varios cambios para encarnar un juego de video.



2.14-Diseño de vestuario Dealer.



2.15-Dietrich Martens en prueba de vestuario de Dealer.



2.16- Marieta Pizaña cómo Regina 2.



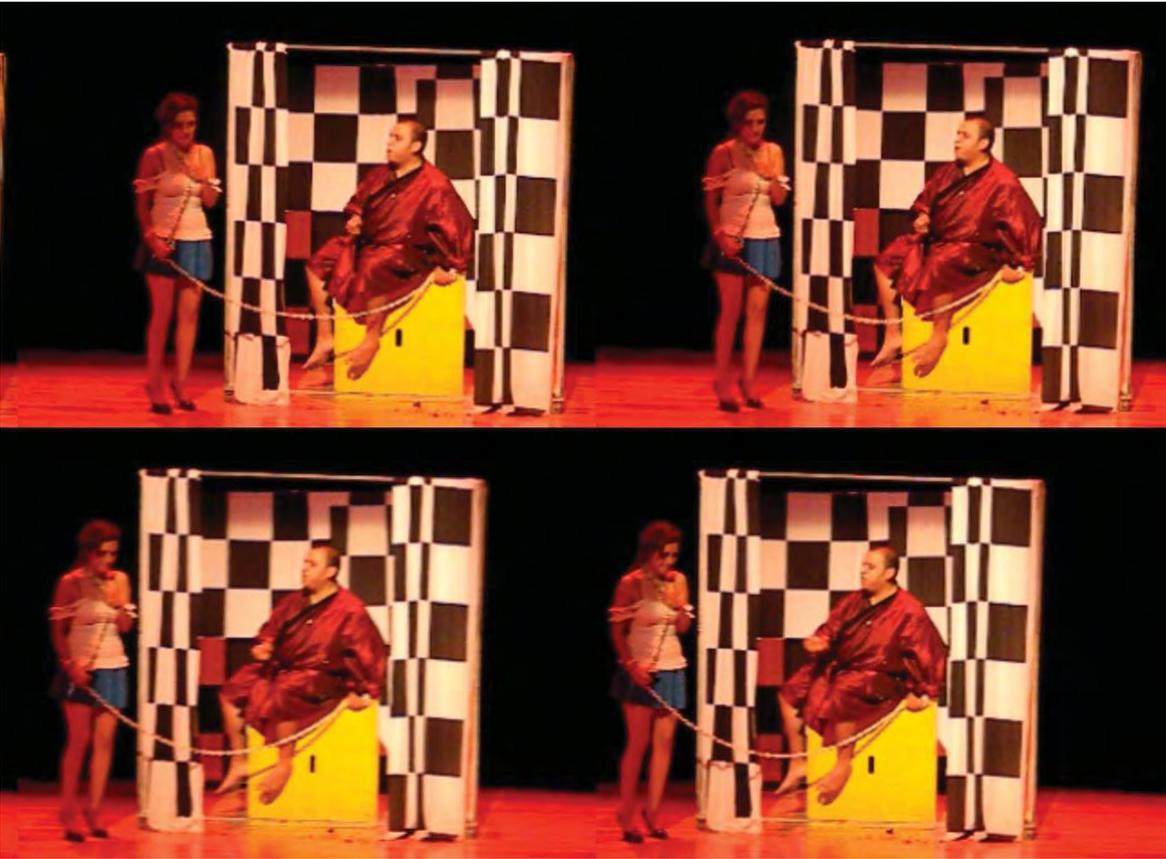
2.17- Imagen de la *Guerra de la Galaxias episodio IV El retorno del Jedi* donde Carrie Fisher encarna a la princesa Leia Organa.



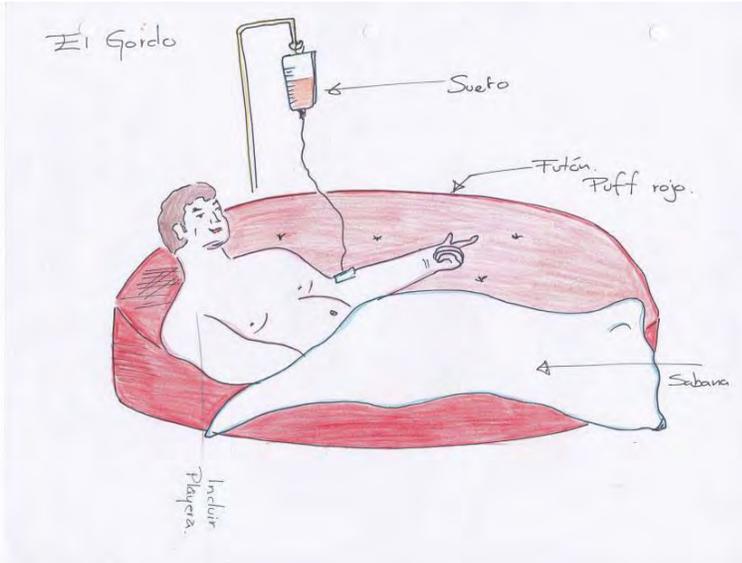
2.18- De Izquierda a derecha Alexia Ávila como Regina 3 Julio Maldonado como el Gordo, Luciane Solís como Prostituta y Marlene como el Gato.

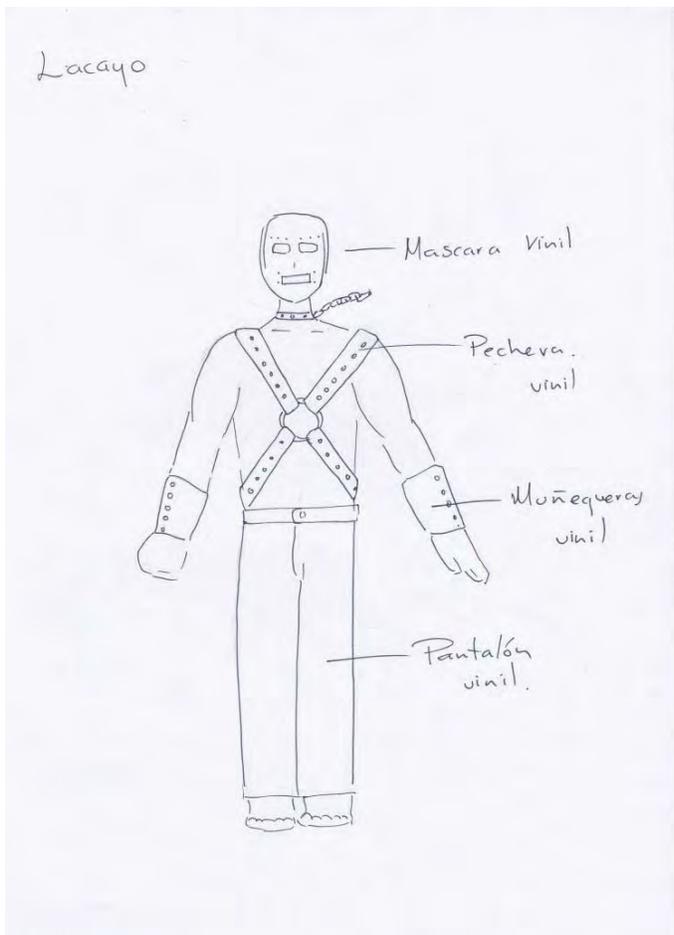


2.19-Marieta Pizaña cómo Regina 3 y Julio Maldonado cómo el Gordo.



2.20-Diseño de El Gordo.



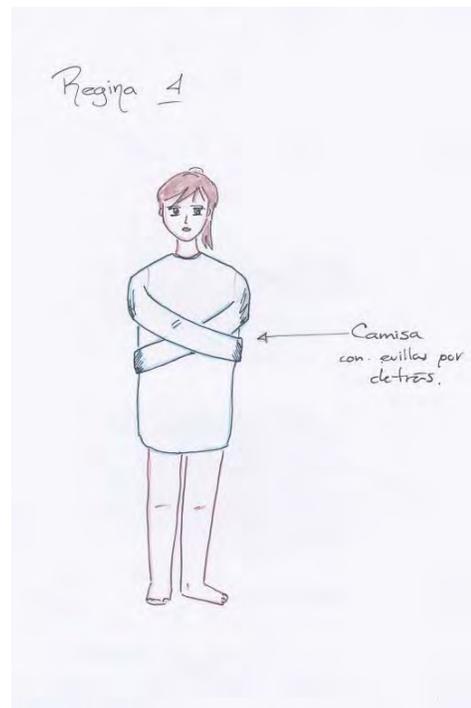


2.21-Diseño de Lacayo.

2.22- A la Izquierda Daniel Aguila cómo Lacayo al centro Dietrich Martens cómo Gato y a la Derecha Alexia Ávila cómo Regina 3.



2.23- Diseño de Regina 4.



2.24- Marieta Pizaña cómo Regina 4 con Fabiola Delgado cómo Muñeca.

2.25 -Diseño de Sabina 1.



2.26- Diseño de Mamá de Sabina.



2.27- Luciane Solis cómo Mamá de Sabina y Pamela Flores cómo Sabina 1.



2.28 Monserrat Angeles cómo Sabina 1 y Esteban Monroy cómo Conejo.



2.29 Zohar Salgado cómo Sabina 1 y Alberto Cruz cómo Conejo.



2.30 De izquierda a derecha Dietrich Martens cómo el Gato, Alberto Cruz cómo El Conejo, Ricardo Rodriguez cómo Dealer y Zohar Zalgado cómo Sabina 1.



2.31- Arriba Dietrich Martens cómo el Gato.

Bibliografía:

BIDEGAIN, Marcela. *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental. Buenos Aires, Editorial Atuel, 2007.

BOAL, Augusto. *Teatro del oprimido*, Edición revisada por el autor, Buenos Aires, Alba Editorial, 2009.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*, s.l. Alba Editorial, 2004.

BUENAVENTURA, Enrique. *Los papeles del infierno y otros textos*, México, Editorial Siglo XXI, 1990.

GARCÍA Oscar Armando, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Comp. *El teatro franciscano en la Nueva España*, México, UNAM/FONCA, 2001.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Análisis de la Dramaturgia*, Fundamentos, 2007.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Como se comenta una obra de teatro*. Síntesis 2001.

GARCÍA, Juan Pedro del Campo. *El conflicto y la escena, arte y política en Piscator*. Artículo publicado en la revista Riff-Raff número 26 (otoño de 2004).

PISCATOR, Erwin. *The political theater*, by Werner Rebhuhn, New York, Avon Books 1978. First Avon Printing-

PISCATOR, Erwin, *El teatro político*, traductor Salvador Silva, Estela-Navarra, Edit. Argitaletxe HIRU, S.L. 1963.

SANCHIS, José, *Narraturgía*, Artículo publicado en la revista Las puertas del Drama #26, p.19-25, (Primavera 2006).

GARCÍA, Juan Pedro, *El conflicto y la escena, arte y política en Piscator*, Artículo publicado en la revista Riff-Raff #26 (otoño 2004).

PAVICE, Patrice, *Diccionario de Teatro*, tercera edición, trad. Jaume MEIendres, Barcelona, Paidós, 1998.

Montreal Centre International pur la Prevention de la Criminalité. Prevención del delito en zonas urbanas y juventudes en riesgo, trad. Secretaría de Seguridad Pública Ciudadana del Gobierno del Estado de Queretaro, 2006.

Sitios web consultados:

<http://www.inegi.org.mx/sistemas/olap/proyectos/bd/continuas/mortalidad/defunciones/hom.asp?s=est>

m.hrw.org/es/world-report/2014/country-chapters/121995

www.un.org/es/conf/crimecongress2010/documents.shtml

www.reporteindigo.com/reporte/mexico/desaparecidos-cuantos-son

www.eslocotidiano.com/articulo/cultura-y-espectaculos/presenta-obra-teatro-vida-no-cine-san-luis-paz/2014112817281515235.html

periodicocorreo.com.mx/con-obra-de-teatro-buscan-prevenir-el-delito/
www.gbmradio.com/movil/ver.php?id=21038

www.lopezlana.net/index.php?option=com_k2&view=item&id=6949:con-obra-de-teatro-se-trabaja-en-prevencion-de-delito&Itemid=143

www.laregionsemanario.com/2015/04/con-obra-de-teatro-se-trabaja-en.html

cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4795/1/197915P44.pdf

www.unodc.org/documents/gsh/pdfs/2014_GLOBAL_HOMICIDE_BOOK_web.pdf

educreate.iacat.com/Maestros/Augusto_Boal_-_El_Arcoiris_Del_Deseo.PDF

Bibliografía:

BIDEGAIN, Marcela. *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental. Buenos Aires, Editorial Atuel, 2007.

BOAL, Augusto. *Teatro del oprimido*, Edición revisada por el autor, Buenos Aires, Alba Editorial, 2009.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*, s.l. Alba Editorial, 2004.

BUENAVENTURA, Enrique. *Los papeles del infierno y otros textos*, México, Editorial Siglo XXI, 1990.

GARCÍA Oscar Armando, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Comp. *El teatro franciscano en la Nueva España*, México, UNAM/FONCA, 2001.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Análisis de la Dramaturgia*, Fundamentos, 2007.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Como se comenta una obra de teatro*. Síntesis 2001.

GARCÍA, Juan Pedro del Campo. *El conflicto y la escena, arte y política en Piscator*. Artículo publicado en la revista Riff-Raff número 26 (otoño de 2004).

PISCATOR, Erwin. *The political theater*, by Werner Rebhuhn, New York, Avon Books 1978. First Avon Printing-

PISCATOR, Erwin, *El teatro político*, traductor Salvador Silva, Estela-Navarra, Edit. Argitaletxe HIRU, S.L. 1963.

SANCHIS, José, *Narraturgía*, Artículo publicado en la revista Las puertas del Drama #26, p.19-25, (Primavera 2006).

GARCÍA, Juan Pedro, *El conflicto y la escena, arte y política en Piscator*, Artículo publicado en la revista Riff-Raff #26 (otoño 2004).

PAVICE, Patrice, *Diccionario de Teatro*, tercera edición, trad. Jaume MEIendres, Barcelona, Paidós, 1998.