



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA
CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO

“Salón Oriental Palace”: dirección de
un proyecto de teatro penitenciario en el
Reclusorio Preventivo Varonil Oriente

TESINA PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN TEATRO Y ACTUACIÓN

presenta

Marco Fernando Guagnelli González

Asesor: Óscar Armando García Gutiérrez



Ciudad de México 2021

AGRADECIMIENTOS

Agradezco el apoyo de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, que durante 5 años (periodo 2016-2020) apoyó gestiones de ingreso y recursos económicos con la finalidad de implementar programas públicos dentro del sistema penitenciario de la Ciudad de México, es gracias a esta institución con la que he podido experimentar el papel que desempeña el arte en un contexto de violencia. Así mismo agradezco el apoyo institucional de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México que ha facilitado el ingreso a las cárceles para que el arte sea un motor de cambio de las personas privadas de su libertad. Esta tesina está en deuda con muchas personas que han apoyado desde la gestión cultural, creyendo en el papel fundamental del arte y la cultura para formar una sociedad más justa, libre y solidaria; a los ex Secretarios de Cultura del Gobierno de la Ciudad: Eduardo Vásquez Martín y Alfonso Suárez del Real; a María Cortina, que desde su experiencia y afectos a persistido en fomentar la cultura en los jóvenes y personas privadas de su libertad. Así mismo agradezco a los maestros que colaboran dentro del proyecto y que sin su apoyo nada de esto sería posible; el maestro Ramón Cedillo, que siempre ha creído en mí y que comparte conmigo la idea de que el arte puede salvar vidas; a Daniela de los Ríos y Cosette Borges que contagian de arte y alegría a todo el Reclusorio. Agradezco a Virginia González por ser una madre incansable que provee impulso y amor infinito. Este trabajo sostiene entrañables presencias de aquellos que se encuentran en este momento viviendo una condena dentro de la cárcel, a ellos les agradezco que con cada visita me devuelvan la esperanza en la humanidad, a todos ellos, mil gracias.

RESUMEN

La presente tesina aborda el análisis crítico sobre el teatro penitenciario a partir del montaje de la obra de teatro musical *Salón Oriental Palace*, versión libre del texto *Yo soy el Rey del Mambo* de Ulises Rodríguez Febles, dentro del Reclusorio Preventivo Varonil Oriente. ¿Cuáles son las características sociales y políticas de las personas privadas de su libertad? ¿El teatro puede ser una herramienta para aportar a la reinserción de personas que purgan una condena en la cárcel?

La base teórica para abordar el teatro penitenciario parte del análisis del filósofo y sociólogo francés Michael Foucault y la aplicación de ejercicios teatrales desde el terreno del teatro del oprimido, épico, testimonial y arte comunitario. A partir de la recopilación de la base teórica se desarrolla el plan de trabajo. A manera de conclusión se enunciará la comparación de la teoría aplicada a la práctica, cotejando y comparando información de la mano de una bitácora de ensayos.

Hay algunos testimonios de los participantes del proyecto, así como descripciones del contexto. Esta tesina se enfoca en mostrar la complejidad de realizar un montaje dentro del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México.

Palabras clave: Teatro penitenciario, cárcel, teatro comunitario, mambo, teatro musical, Sistema Penitenciario, reinserción social, Foucault.

ÍNDICE

	PAG.
Introducción	I
1- Marco teórico	
1.1 Sistema Penitenciario en la Ciudad de México	1
1.2 Teatro Penitenciario en México	6
1.3 Comunidad	8
1.4 Aproximaciones al fenómeno carcelario	17
2- Montaje escénico de “ <i>Salón Oriental Palace</i> ”	
2.1 Antecedentes. Inicio de montaje. Propuesta de dirección. Conformación de equipo	22
2.3 Dramaturgia. Laboratorio escénico en respuesta al contexto penitenciario	37
2.3 Bitácora de ensayos	46
2.4 Ensayo general y estreno	54
3- Conclusiones	V
Bibliografía	VII
Fotos	X
Anexo 1. Proyecto	XIV
Anexo 2. Texto <i>Salón Oriental Palace</i>	XIX
Anexo 3. Glosario de ejercicios teatrales	L

Introducción

La presente tesina plantea una visión al fenómeno del teatro penitenciario mexicano desde el análisis del proceso de dirección que se llevó a cabo dentro del Reclusorio Preventivo Varonil Oriente en la Ciudad de México con el montaje de la obra teatral “*Salón Oriental Palace*”, adaptación libre de la obra *Yo soy el rey del mambo* del dramaturgo cubano Ulises Rodríguez Febles, escrita en el año 2014 y que se basa en la vida y obra del músico Dámaso Pérez Prado. Este proyecto sienta sus bases en un formato de teatro comunitario en contexto penitenciario y tuvo una duración de 11 meses, desde el 13 de febrero del 2019, con la convocatoria de los artistas, hasta el 18 de diciembre del 2019, día del estreno.

El objeto de estudio parte de una inquietud personal por vincular el arte a prácticas sociales y poder medir y verificar los beneficios del teatro aplicado a grupos vulnerables¹. Es así que, a partir de mis raíces teóricas y técnicas, provenientes de mi educación dentro del Centro Universitario de Teatro (CUT) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), busco sentar las bases para iniciar mi práctica artística basada en intervenciones con población vulnerable con vínculo comunitario. Fundamentalmente esta práctica se ha concentrado en intervenciones con población penitenciaria, lo que me ha permitido iniciar procesos artísticos con personas privadas de su libertad. Esto me ha conducido a pensar en cómo las artes pueden incidir en el desarrollo de los individuos, en este caso vinculado a procesos de reinserción social. Por lo que esta tesina se propone responder: ¿qué tipo de beneficios proporciona el teatro en las personas privadas de su libertad? ¿Cómo hacer del teatro una herramienta que genere cohesión social y aporte a reinsertar exitosamente a la sociedad?

¹ El Plan Nacional de Desarrollo (PND) define la vulnerabilidad como el resultado de la acumulación de desventajas y una mayor posibilidad de presentar un daño, derivado de un conjunto de causas sociales y de algunas características personales y/o culturales. Dentro de los grupos vulnerables se encuentran: menores de edad, mujeres en determinados contextos, personas privadas de su libertad, migrantes, personas con discapacidad mental, personas analfabetas, entre otras. (Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública, "Definición", en Grupos Vulnerables (2007) (Consultado el 8 de agosto del 2021), en www.diputados.gob.mx/cesop/)

La finalidad de esta tesina es el de enunciar los diferentes elementos que componen la dirección escénica en un contexto penitenciario, describiendo sus diferentes fases: investigación, formación, creación colectiva, dramaturgia, montaje, producción y presentación. Atender el entorno nutre de una manera singular el proceso, aunque también presenta obstáculos que descolocan la creación escénica de los esquemas de producción de teatro convencional y que se vinculan a tratar temas y problemáticas que pertenecen a otras disciplinas que no dependen del teatro propiamente; como la sociología, pedagogía o derecho penal. Es así que, desde una perspectiva interdisciplinaria, abordo el teatro en el sistema penitenciario como una manera de entender el mundo dentro y fuera de la cárcel; esto puede ofrecer herramientas teóricas y sensibles con el enfoque del desarrollo del individuo y el fortalecimiento de las relaciones interpersonales para la conformación de comunidad, por lo que esta tesina plantea los siguientes puntos:

- Enmarcar las características del trabajo artístico en contexto penitenciario dentro del proyecto que dirijo.
- Hacer referencia a las técnicas y materiales utilizados dentro de la práctica de teatro penitenciario.
- Ser una guía basada en el conocimiento, experiencia y conclusiones adquiridas de este proceso de montaje y de cómo el teatro puede derivar en una metodología discursiva y pedagógica que transforme situaciones en la vida de las personas.
- Ofrecer un ejemplo de cómo el campo del arte puede ayudar en el desarrollo integral del individuo y en particular en un proceso de reinserción social.

Como marco teórico se recurrirá a disciplinas que ayudan a entender el fenómeno de teatro para personas privadas de su libertad. El objetivo es entender la complejidad del contexto y cómo otros campos del conocimiento proporcionan herramientas para utilizarlas en el campo del teatro penitenciario. El primero que se debe de tomar en cuenta es el aspecto sociológico. Debido a que nos encontramos en un contexto penitenciario, es necesario vincular conocimiento que nos ayude a entender políticas públicas, procesos disciplinarios, privación de libertad, población vulnerable, etc. Me he

concentrado en la visión del filósofo y sociólogo Michael Foucault entendiendo la cárcel como un dispositivo coercitivo orientado al punitivismo y no a la reinserción. Por otro lado, es necesario enmarcar la práctica teatral dentro de la cárcel, con un perfil pedagógico. Una de las disciplinas que están estrechamente ligada al arte comunitario es el educativo, citando al artista Pablo Helguera² “[L]a experiencia me lleva a pensar que algunos de los retos más grandes dentro del arte socialmente comprometido es que éstos están estrechamente vinculados al campo de la educación...” (Helguera, 2011, xi). Desde el campo educativo es donde se integrará la mayor parte de herramientas que se encuentran vinculadas al ámbito teatral y que aportan al objetivo del sistema penitenciario mexicano, el cual pretende garantizar los derechos culturales recientemente incorporados a la Constitución Política de la Ciudad de México³. Dentro del fenómeno teatral este estudio se concentrará en tomar referentes teóricos de teatro en el campo de la dirección y la estética comunitaria, como es el caso de *teatro del oprimido* de Augusto Boal o *teatro épico* de Bertolt Brecht.

La metodología empleada en esta tesina consistirá en cotejar el marco teórico con el análisis etnográfico dentro de la cárcel, a través de observación directa, entrevistas, bitácoras y análisis de las experiencias adquiridas dentro del proceso de dirección. De esta manera, se buscará comprender el fenómeno abordado desde la teoría, con las opiniones de los participantes. Para desarrollar la mezcla de estas líneas de investigación se plantean los criterios de la base teórica como la construcción de un vocabulario, un desglose de definiciones con el fin de situarnos en un contexto donde existen objetos de estudio y problemas que normalmente pertenecen a otras disciplinas y que puede ayudar a dar luz a ciertos elementos que no se pueden analizar únicamente desde el ámbito teatral.

² El trabajo de Pablo Helguera se concentra en abordar el “arte socialmente comprometido” como una práctica estética en sí misma.

³ Vigente a partir del 5 de febrero de 2017. La cultura se convirtió en un derecho fundamental, como se estipula en el artículo 8 inciso D de la Constitución Política de la Ciudad de México.

A partir de la intervención cultural, que inició a principios del año 2019, se realizaron diversas actividades que no sólo abarcaron la dirección del proyecto, sino que me llevaron a atender la producción, gestión y estética del teatro penitenciario. La presente tesina pretende ser una guía que encamine al lector a comprender las necesidades que presenta un proyecto teatral de esta naturaleza. A continuación, se presenta una breve descripción de los aspectos más importantes que se encontrarán dentro de la tesina:

- **Cárcel:** Con base en mis experiencias dentro del Reclusorio Preventivo Varonil Oriente, puestas en confrontación con el fundamento legal⁴ y social⁵ del sistema penitenciario de la Ciudad de México. Esto tiene el objetivo de enunciar el contexto social y la complejidad de las dinámicas sociales expresadas en términos culturales y administrativos donde se lleva a cabo el proyecto.
- **Comunitario:** Se definirá y dará relevancia a la concepción y construcción de espacios comunitarios que valoren la reinserción social, la práctica comunitaria y lo grupal dentro de un contexto violento.
- **Producción y gestión escénica:** Este proyecto encuentra sus bases en la política pública de la Ciudad de México que pretende garantizar los derechos culturales de la ciudadanía⁶ y por ende el de las personas privadas de su libertad contemplando a la cultura como un eje de reinserción.
- **Dramaturgia:** Se mostrará el proceso a través del cual se seleccionó y adaptó el texto dramático con la finalidad de encontrar pertinencia y relevancia en este contexto.
- **Dirección:** Este proceso estuvo sustentado a partir de los fundamentos del teatro comunitario; ejercicios y técnicas de *teatro del oprimido* y *teatro épico*; así como la experiencia de técnicas de dirección escénica empleadas dentro de las clases y de diferentes montajes escénicos en mi formación en el CUT, UNAM donde se plantearon las diferentes líneas de trabajo.

4 Constitución Política de la Ciudad de México, (Consultada el 30 de noviembre del 2020)

5 Concepción estructurada a partir de las ideas de Michael Foucault.

6 Constitución política de la Ciudad de México, artículo 8, inciso D

Capítulo 1

Marco teórico

1.1

Sistema Penitenciario en la Ciudad de México. ¿Qué es, cómo es y por qué es así?

“El grado de civilización de una sociedad se mide por el trato a sus presos”

Dostoievski (1862)
(Shapiro, Fred (ed.), 2006, p.210)

Es necesario definir la cárcel mexicana en el contexto del montaje escénico de la obra *Salón Oriental Palace*, ya que fue desarrollada tomando en cuenta los diferentes elementos que la constituyen. Sus bases se encuentran en la enunciación metafórica del encierro y el sistema penitenciario en México. Su construcción fue en diálogo con los compañeros privados de su libertad, integrando testimonios y mezclándolo con el texto dramático de *Yo soy el rey del mambo*, escrita en el 2016, por Ulises Rodríguez Febles. En este capítulo se mostrará a grandes rasgos como esta visión de la cárcel ayudó al desarrollo de la obra.

La cárcel en la Ciudad de México es administrada por la Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México. Es a través de este órgano de gobierno que se gestionan 13 centros de reclusión para adultos, donde viven, según datos del Subsecretaría del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México, una población que asciende a 26 mil 302 internos (<https://penitenciario.cdmx.gob.mx/poblacion-penitenciaria>)⁷. El sistema penitenciario durante años estuvo enfocado en la privación de la libertad como castigo y fue hasta fechas recientes que el mandato constitucional lo

⁷ Consultado el 16 de agosto del 2021

encaminó a la reinserción social a nivel estatal y federal.⁸ El actual sistema penitenciario tiene como objetivo:

“organizar sobre la base del respeto a los derechos humanos, del trabajo, la capacitación para el mismo, la educación, la salud y el deporte como medios para lograr la reinserción del sentenciado a la sociedad y procurar que no vuelva a delinquir, observando los beneficios que para él prevé la ley” (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, Art. 18)⁹.

Así mismo existen leyes internacionales que buscan garantizar los derechos humanos, como las reglas Nelson Mandela, donde se fundamenta que “se debe ofrecer a las personas privadas de su libertad la oportunidad de adquirir conocimientos, competencias y actitudes que puedan ayudarles a reinsertarse una vez obtenida su libertad”¹⁰ (Ciudad de México. Secretaría de Gobierno). El derecho a la cultura se encuentra inscrito por primera vez en el 2017 con la promulgación de la nueva Constitución de la Ciudad de México donde manifiesta que:

“los derechos culturales instan por el respeto, difusión y libre formación de las identidades culturales que constituyen el patrimonio de la humanidad; el acceso al patrimonio cultural; el libre ejercicio de tales prácticas; el acceso y participación en la vida; el emprendimiento de proyectos e iniciativas culturales y artísticas; la formación de espacios colectivos, autogestivos, independientes y comunitarios; el ejercicio de la libertad creativa, cultural, artística, de opinión e información, así como por la participación, vía democrática, en el desarrollo de políticas en el rubro.”(Constitución Política de la Ciudad de México, Art. 8, inc. D)¹¹

⁸ La reforma constitucional de Seguridad y Justicia del año 2008 y la de Derechos Humanos del año 2011.

⁹ Consultada el 28 de septiembre del 2020 en:
http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1_280521.pdf

¹⁰ Consultada el 24 de septiembre del 2020 en:
<https://penitenciario.cdmx.gob.mx/storage/app/uploads/public/5e4/da6/c23/5e4da6c237e47144824029.pdf>

¹¹ Consultada el 23 de septiembre del 2020 en:
http://www.infodf.org.mx/documentospdf/constitucion_cdmx/Constitucion_%20Politica_CDMX.pdf

Las leyes a las que se adhiere el sistema penitenciario buscan garantizar a las personas privadas de su libertad los derechos fundamentales para el desarrollo de una vida digna como lo estipula la ley. Sin embargo, dicho objetivo, advierte la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, generalmente no pueden alcanzarse durante el encarcelamiento debido a que en la prisión se tiende a criminalizar a los individuos, lo cual los orilla a delinquir nuevamente (UNODC, 2006, p.11)¹². La gran mayoría de las personas que se encuentran en prisión cumpliendo una condena pertenecen a un estrato sociodemográfico bajo. Esto se puede verificar a través de las estadísticas del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) donde muestra que el 65% de la población penitenciaria son población joven entre los 18 y 39 años de edad con escolaridad máxima de la secundaria (INEGI, 2016). Por lo general esta población proviene de lugares con desventaja social y económica, pobreza, desempleo, familias rotas, abuso de drogas y alcohol y violencia doméstica. Usar la prisión como una institución de contención de personas con actitudes antisociales sólo fortalece el ciclo de empobrecimiento, marginalización, daño psicológico, además de exponer a los individuos a la violencia, al uso de drogas y a un espacio de riesgo sanitario (Carrión, Fernando, 2014, p.8)

La aplicación de la ley debería ser fundamental para atender el contexto de estas personas, desde procesos previos vinculados a prevención del delito, garantizando derechos fundamentales, como: educación de calidad, un trabajo digno y acceso a la salud. O presentar alternativas, como: condenas alternativas para que las personas que delinquen cumplan su proceso en libertad; despenalización de ciertos crímenes y reducción de sentencias ayudaría a convertir en espacios con una gestión mejor organizada. Esto beneficiaría en un aspecto fundamental: reducir la sobrepoblación penitenciaria, no sólo en beneficio de las personas privadas de su libertad, sino también a los contribuyentes. Según el presupuesto de egresos del Gobierno Federal 2019, la sociedad mexicana gasta \$330 pesos¹³ diarios por cada preso, gastos que incluyen su

¹² Consultado el 25 de septiembre del 2020 de https://www.unodc.org/documents/justice-and-prison-reform/cjat_eng/3_Alternatives_Incarceration.pdf

¹³ 14.8 dólares americanos (consultado el 28 de septiembre del 2020 en <https://www.xe.com/es/currencyconverter/convert/?Amount=1&From=USD&To=MXN>)

alimentación, medicinas, uniformes, pagos de energía eléctrica, combustibles, mantenimiento de inmuebles, salarios de custodios y organización de actividades educativas, culturales y deportivas (López, Rafael 2019)¹⁴.

México como país enfrenta grandes retos a nivel de seguridad ciudadana. En reacción a esto la ciudadanía exige mayor dureza en el combate al crimen. Esto da paso a que en Latinoamérica los gobiernos hayan optado por incrementar las penas. Este tipo de estrategias pretenden inhibir el delito mediante la amenaza de mantener privadas de la libertad a las personas durante casi toda su vida (Carrión, Fernando, 2014, p. 5). Sobrepoblación penitenciaria y corrupción generan un ambiente de ingobernabilidad en las cárceles. Esto se puede traducir en cobro de cuotas a los internos para tener acceso a los servicios básicos de salud, buena alimentación, higiene, seguridad, educación, pase de lista, acceso a áreas culturales, entre otros. Estos factores traen como consecuencia un ambiente violento, que imposibilita cumplir con los objetivos de la institución penitenciaria. Estas condiciones atenúan que la vida de los internos sea absolutamente inhumana. Las condiciones son precarias, los insumos insuficientes y de muy bajos estándares de calidad. Tener acceso a los recursos básicos cuestan dinero, generando un ciclo de corrupción difícil de romper. Para citar la frase de un interno recabada en el trabajo etnográfico en el montaje escénico: “el que paga puede tener y el que no se jode”, (comunicación personal con “Juve” 23 de abril del 2019). Esto propicia una economía interna basada en la introducción de productos y servicios ilícitos a la cárcel, como: prostitución, alimentación, droga; así como definir precios por equipamientos de la cárcel (celdas, colchones, tratos). Esto genera organización delictiva al interior de las cárceles, que se vuelven tan poderosas que son capaces de implementar una especie de ley propia. Uno de los registros más claros es que en el 2019 se consideró el Reclusorio Preventivo Varonil Oriente el centro más corrupto en el país con un índice

¹⁴ “Mantener a reos cuesta más del doble que hace una década”, Periódico “Milenio”, Recuperado el 12 de septiembre del 2020 de <https://www.milenio.com/policia/mantener-a-reos-cuesta-mas-del-doble-que-hace-una-decada>.

de corrupción del 41%¹⁵. Esto propicia que la organización en una institución en el sector público se diluya y los directivos de las cárceles deleguen poderes a los internos.

Podemos observar a través de estos datos que la población penitenciaria vive circunstancias que no benefician a su reinserción en la sociedad, sino que lo marginaliza más. Uno de los objetivos en los que se centra el proyecto de “*Salón Oriental Palace*” es aportar en la implementación de actividades culturales efectivas, involucrando a los internos en acciones que les proporcionen herramientas para reincorporarse a la sociedad. Este método está estrictamente apegado a la protección de los derechos humanos de las personas privadas de su libertad, garantizando lo que por ley presupone le corresponde a un ciudadano mexicano. Esta medida requeriría de la adaptación de las prisiones para que existan los espacios adecuados para llevar a cabo las actividades de readaptación, así como personal especializado en el desarrollo de los individuos en contexto de reclusión. Esta medida necesita el soporte de distintas áreas de gobierno y la sociedad civil para poder apoyar en este objetivo.

¹⁵ Diana Lastiri, “Estas son las 5 prisiones con más corrupción: informe” Periódico “El Universal” <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/seguridad/estas-son-las-5-prisiones-con-mas-corrupcion-informe> (Consultado el 4 de junio del 2020)

1.2 Teatro Penitenciario en México

El arte teatral dentro del Sistema Penitenciario representa un aporte significativo al objetivo de reinsertar a la sociedad a las personas que han cometido algún crimen. Esta iniciativa contribuye significativamente a humanizar las cárceles otorgando herramientas críticas, educativas y sensibles que aporta el arte en este contexto. El valor del teatro dentro de las cárceles no sólo está enfocado como actividad recreativa, sino que significa una disciplina artística que afecta de manera micropolítica con la construcción de un espacio crítico, donde los vínculos comunitarios se desapegan de las relaciones sociales establecidas por la institución, poniendo en perspectiva las circunstancias de su vida diaria. A partir de la experiencia propia he observado que algunas herramientas que otorga el teatro en contexto penitenciario son: resiliencia, confianza en sí mismos, optimismo, trabajo en equipo, compartirse, dar, estar fuera de sí mismos, encontrarse en el otro, son algunas de las características que aporta esta actividad.

El fenómeno del teatro penitenciario mexicano se remonta a 1971 con la incursión de Juan Pablo de Tavira, (jurista, criminólogo y penitenciarista) en la modernización del sistema penitenciario en México integrando una visión humanista. De Tavira incorporó actividades artísticas en los reclusorios de fuero local, como la Ciudad de México, y federal, en el Altiplano, con la finalidad de rehabilitar a los internos a través del arte. Fue creador de varias obras teatrales representadas por los internos, al interior y exterior de las cárceles, con público general. Este antecedente trajo como consecuencia un movimiento teatral nacional donde grandes compañías y actores influyeron en este rubro. Uno de los ejemplos más importantes es el actor Jorge Correa, que cuenta con una trayectoria de más de cuatro décadas de carrera, es reconocido con el sobrenombre de el padre del teatro penitenciario¹⁶. Este movimiento ha impulsado iniciativas de gobierno, como la del “Concurso nacional penitenciario de textos dramáticos”¹⁷ coordinado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, en coordinación con Secretaría de

¹⁶ Diversos medios de comunicación reconocen este sobrenombre, sin embargo no se encontró la fuente oficial de donde proviene el nombramiento.

¹⁷ Este premio se sigue llevando a cabo.

Gobernación. Más recientemente numerosos directores, actores y compañías teatrales se han involucrado dentro de los reclusorios para desarrollar proyectos escénicos con carácter comunitario, entre los que cabe destacar a la compañía de teatro penitenciario del Foro Shakespeare¹⁸, que ha conformado una compañía teatral al interior de *La Penitenciaria de la Ciudad de México*, con la que realizan funciones abiertas al público en general al interior del penal.

Estos esfuerzos han incorporado al sistema penitenciario toda una tradición teatral que ha generado grupos de internos que dirigen y actúan en sus propias obras, lo que ha propiciado la presencia de escritores de literatura dramática multipremiados en el Concurso Nacional de Teatro Penitenciario¹⁹. A ello se suman personas que ya no son internos que desean continuar actuando una vez obtenida su libertad y que ofrecen talleres de teatro a los compañeros que se encuentran aún impugnando una condena. Esta manifestación diversa y plural puede ser enunciada como el teatro penitenciario mexicano, lo que De Tavira denominó “la reivindicación del ser a través del arte” (Anzures, 2015, s/p).

Por lo anterior podemos considerar a este movimiento como una manifestación artística emancipadora que se presenta dentro de un contexto fragmentado y violento, profundizado por la desigualdad social y la falta de oportunidades. Es de esta manera que el teatro se ha convertido en un espacio para generar comunidad y fortalecer la identidad de los individuos, fomentando la reivindicación y proclamación de ideas. Es una forma de expresión que se erige en contra de la represión y que valora la voz propia, lo grupal, la práctica comunitaria y en ese sentido se reconoce y valora el propio yo. Se descoloca de los medios de producción habituales buscando exhibir una relación permanente con el contexto, las problemáticas enfrentadas, el crecimiento de esa sociedad y se observa el abanico complejo de pluralidades de ese contexto.

¹⁸ <https://www.foroshakespeare.com/sedes-compania-de-teatro-penitenciario> (Consultado el 10 de octubre del 2020)

¹⁹ Este es el caso de Maye Moreno en el Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla (<https://labousssole.me/casa-calabaza>) y el caso de José Remedios Gil Flores (<https://www.milenio.com/cultura/el-tio-gil-letras-desde-la-prision>) (Consultados el 12 de octubre del 2020)

1.3 Comunidad.

“A veces el pasatiempo es un valor en sí mismo. Cuando el tiempo parece no pasar más, para quien ha vivido privado de su libertad, para quien se mantiene en pie frente al propio sufrimiento, a la amputación de la propia identidad o a la muerte, el pasatiempo puede ser la fórmula de la vida, la resistencia al horror. [...] Eran actores porque deseaban tener también una balsa fuera del horror.”

Eugenio Barba, 2009, p.8-9

Ingreso

Después de haber egresado del Centro Universitario de Teatro (CUT) en el 2013, llegué a impartir clases en el Centro Penitenciario a través de un vínculo institucional que se extendió entre la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de México y el CUT. El primer proyecto fue en el año 2014 y consistió en invitar a alumnos y egresados a que realizaran una lectura en voz alta de *El Apando* de José Revueltas, en conmemoración de los 100 años del autor, dentro de diferentes reclusorios de la Ciudad. Esta iniciativa inspiró en mí un orden de comprensión de la sociedad diferente al que estaba acostumbrado. Dentro del CUT adquirí una dimensión sobre la complejidad del ser humano desde una perspectiva psicológica, abordada desde la empatía hacia el otro, a partir del análisis de textos dramáticos y la interpretación de personajes, analizando sus palabras, acciones, carácter y conducta. La técnica teatral representó una manera de ver y descifrar el sistema de valores, creencias y cultura de este sector social. Lo que representó para mí un acceso a los sistemas de representación vinculados a la performatividad y la carga política de los cuerpos en contexto de encierro. Comencé impartiendo talleres sobre literatura, donde les explicaba como las y los internos podían expresar sus ideas a través del manejo de ciertas herramientas y estilos literarios, como el ritmo y el surrealismo, o la construcción de imágenes y el realismo mágico. De esta manera pude integrar herramientas teatrales que había aprendido dentro del Centro Universitario de Teatro a los talleres realizados al interior de los reclusorios, estas tienen

que ver con la formación de grupo, procesos hermenéuticos²⁰ y de cómo esto se vincula a procesos comunitarios. A lo largo de los talleres comencé a recopilar textos e información que mostraba de qué manera se expresan a través de sus palabras, sus acciones, carácter y conducta. Los mismos elementos racionales para entender el funcionamiento social dentro de los textos dramáticos, se convirtió en un lenguaje para analizar los fenómenos sociales que acontecen en la cárcel. Es a partir de ello que he desarrollado material pedagógico que está enfocado en analizar su presente y que lo que vamos aprendiendo esté asociado a su vida personal, para poder así superar problemas personales y aportar al objetivo de reinserción de la institución penitenciaria.

Integrantes

Los integrantes del grupo de teatro penitenciario asisten al taller porque, como ellos lo han expresado en múltiples ocasiones, “se trata de una actividad que nos inspira y da incentivo de vida dentro de reclusión” (comunicación personal con “Curi” septiembre 2019). Si bien la institución penitenciaria provee de actividades laborales, educativas, lúdicas, recreativas y culturales, son las actividades de carácter ocupacional las que mayor participación tienen²¹. Los internos saben que es su derecho ejercer estas actividades y que incluso necesitan cubrir con asistencia para acceder a un beneficio de reducción de sentencia y obtener una preliberación²².

Dentro del Reclusorio Oriente, ubicado en la delegación Iztapalapa en la Ciudad de México, existen 4 grupos de teatro. Cada uno de ellos está conformado por internos, aunque, en el caso de dos de ellos, los dirigen agentes culturales externos²³. Ese es el

²⁰ En el caso del CUT tiene que ver con interpretación de textos, pero en el caso de la cárcel tiene que ver con el desplazamiento del orden simbólico de las personas privadas de su libertad, a un texto o acción teatral.

²¹ De acuerdo con el INEGI, en promedio histórico, 51% de las personas privadas de la libertad, ejercieron una actividad ocupacional; mientras que 29% estudió o recibió alguna capacitación. De 2011 a 2016, realizar una actividad ocupacional fue la principal de las personas internas.

²² Dentro del reclusorio lo llaman beneficio de preliberación y consiste en reducir la sentencia del condenado después de que haya cumplido el 70% de la pena privativa de libertad impuesta y que haya cumplido con los 3 ejes de reinserción que son: educación, capacitación para el trabajo y cultura o deporte. Fuente: <https://www.poderjudicialcdmx.gob.mx/atencion-al-publico-sentenciados/> (consultado el 30 de octubre del 2020)

²³ Son maestros especializados en las diferentes áreas que provienen del exterior del reclusorio.

caso de la compañía con la que trabajo y a la que hemos nombrado *Proyecto Oriental Palace*, llamada así gracias a que se gestó dentro del Reclusorio Oriente (Se explica su origen con mayor detalle en el párrafo de música, dentro de este mismo capítulo). Esta compañía está conformada por 9 actores, 12 bailarines y 8 músicos. La clave de este proyecto consiste en que cada sección se asume como un hecho colectivo, buscamos que no existan protagonismos, sino que los individuos participen en el colectivo.

Cada uno de los participantes proviene de clase social, cultura y edad diferente. Esa es una de las riquezas que aporta al producto artístico, donde cada quien puede hacer una aportación desde su propia mirada. Dentro de los ensayos buscamos intercambiar experiencias y perspectivas sobre la situación en la que nos encontramos. No sólo hablamos de la cárcel, también de temas en general que nos conciernen a todos. Esto permite generar una visión colectiva e inclusiva; sin embargo no siempre es así. El reclusorio se caracteriza por ser un lugar donde los individuos se aíslan y no duelen confiar en los demás, donde son marginados, negándoles el acceso a sus derechos básicos y donde los acostumbran al maltrato. Por ello es frecuente que algunos integrantes se alejen, otros nuevos se incorporen y que otros después de un tiempo regresen. Esto llega a complejizar los procesos de montaje, ya que hay que mantener al grupo inspirado y los roles de los personajes en movimiento, remontando y ensayando las mismas escenas varias veces. Es fundamental en este caso mantener un estado de ánimo positivo, que por lo general es una de las actividades principales del director y los facilitadores.

Territorio

Dentro del Reclusorio Oriente trabajamos en el área de actividades culturales, este espacio cuenta con un auditorio, un lobby, área de talleres y un patio. Por lo general compartimos el auditorio con el resto de las compañías de teatro y de circo, por lo que no siempre disponemos del mismo espacio. Por ejemplo, en el proyecto que dirijo, tenemos asignado el espacio del auditorio miércoles y viernes de las 13:00 a las 15:00 horas y los lunes tenemos el patio de 13:00 a 15:00 horas. Esto representa ventajas en

el sentido que podemos intervenir el espacio desde diferentes perspectivas. Así es como nos acercamos a un formato de teatro de calle, interviniendo el espacio e interactuando con otros sectores de la población. Esto nos ha llevado a que cuando estamos en el patio interactuamos con los futbolistas y los cirqueros y cuando estamos en el auditorio interactuamos con los curiosos que buscan un espacio tranquilo, fuera del caos de las áreas comunes de la cárcel. La idea de que este teatro sea de y para la comunidad, en la que el grupo ensaya y presenta sus espectáculos en las áreas comunes favorece la interacción, construye vínculos y vincula la idea de volver la cárcel como espacio vital y no como espacio dormitorio (Bidegaín, Marcela, 2007, p. 66).

Dirección

Como encargado del proyecto, mis tareas son: organizar actividades, coordinar los diferentes grupos y facilitadores, dar seguimiento a los participantes, reunir el material surgido en los procesos de creación, facilitar ejercicios de actuación, resolución de conflictos, convocar participantes, negociar con las autoridades, tomar decisiones estéticas y administración de responsabilidades. Es fundamental generar un involucramiento con el contexto, por eso el tiempo es fundamental en el desarrollo de las actividades. No sólo consiste en realizar un montaje escénico convencional, sino que es necesario pasar muchas horas conversando, entendiendo y compartiendo experiencias vitales que generen un vínculo, principalmente basado en el afecto. Esto genera empatía y es desde este lugar compartido donde se puede dialogar de una manera constructiva. Es así que aprendemos a escucharnos entre nosotros y a aprender a contar nuestras historias con la finalidad de expresarlo al público.

Metodología de trabajo

Para los estándares de un montaje escénico en el exterior, los procesos de trabajo dentro de la cárcel son extensos, en los que aprendemos a trabajar en equipo, por lo que si un elemento falla, todos fallan. La investigación es fundamental, proveyendo en todo momento de teoría y bases sólidas para cada disciplina. Dentro de nuestros temas involucramos los testimonios de los participantes, con la finalidad de fortalecer el sentido

identitario, la memoria en contextos de encierro, imaginario colectivo, fortalecer el sentido crítico en torno a la represión, el olvido, el poder, etc.

Para poder desempeñar de manera óptima el trabajo realizado en los reclusorios he desarrollado una metodología que se acopla a los diferentes grupos donde se llevan a cabo las actividades. El primer elemento a tomar en cuenta es el contexto.

Contexto

Entender el contexto conlleva entender las circunstancias en las que viven los internos, sus rasgos culturales y emotivos. Podemos considerar a los integrantes del proyecto como población vulnerable²⁴. Sus necesidades no son como las de cualquier artista por lo que tenemos que acoplarnos a sus necesidades y los protocolos que estipule la institución penitenciaria. El número de participantes es en ocasiones reducido ya que son personas que esperan construir una relación personal con los facilitadores basada en la creatividad y la reflexión. Esto descoloca la creación artística de la búsqueda del objeto estético ya que su relación no se basa en el arte, sino en su relación consigo mismos y la idea que tienen ellos del exterior. Una vez entendidas las necesidades de los participantes, llevamos a cabo un diseño de proyecto.

Proyecto

El proyecto lo constituye un número de sesiones, misión/visión, objetivos, resultados concretos, descripción de taller, desglose de sesiones. La enseñanza debe ser especializada y dirigida a la población penitenciaria, por lo que su pedagogía estará permeada por dos elementos constitutivos complementarios. (Véase anexo 1)

Técnica:

De acuerdo al perfil del grupo se requiere proveer de la técnica fundacional en las disciplinas de teatro farsa y teatro épico; música de mambo y bailes de salón. Para ello

²⁴ Así están designados por la Comisión Nacional de los Derechos Humanos México. Fuente: <http://informe.cndh.org.mx/menu.aspx?id=23> (consultado el 12 de noviembre del 2020)

se va a proveer de profesionales en cada una de las materias. Así mismo contaremos con la invitación de maestros especializados en ciertos temas.

Motivación

Tiene como objetivo construir comunidad y tejer una red de soporte anímico y herramientas de vida²⁵ para el grupo. La motivación está estrechamente ligada a los retos, objetivos, acuerdos (véase anexo 1) y afectos que se desarrollan dentro del grupo, busca ser un espacio para elaborar, procesar y contener ideas. Es aquí donde el trabajo grupal adquiere gran importancia, ya que son ellos mismos los que se impulsan y motivan a llevar a cabo todas las actividades. Aunque también es responsabilidad del facilitador darle seguimiento al trabajo individual.

Trabajo individual

Revisar particularmente el proceso de cada participante a través de generar espacios de comunicación y realizar un proceso de evaluación.

Desarrollo actividades comunitarias

Al finalizar procesos o en fechas importantes buscamos ofrecer encuentros para comer, platicar y fomentar espacios para expresar nuestras ideas y sentimientos. Esto nos ayuda a conocernos entre nosotros y generar confianza para abrir canales de comunicación.

Desarrollo personal

Personalizar procesos, con base en: temperamento, personalidad, formación, habilidades, competencias, conocimientos, técnicas, ética, lógica, intuición, necesidades, intereses, valores, tiempos, prioridades, etc.

²⁵ Por ejemplo: resiliencia, autoestima, trabajo en equipo, etcétera.

El siguiente diagrama es un resumen de la propuesta metodológica dentro de la cárcel:

Diagrama 1



Música

La compañía de teatro nació a raíz de un proyecto musical previo, llamado “*Big Band Oriental Palace*”²⁶, por lo que la música es parte constitutiva de este proyecto, Esta banda de música popular y jazz inició en el 2016 y a formado y reunido a más de 30 personas privadas de su libertad en torno a la música y sentó las bases para generar nuestra compañía de teatro y danza. Es por ello que decidimos vincular nuestro proyecto teatral con una dramaturgia que integrara las tres disciplinas y que tuviera arraigo en la cultura popular. Fue así que encontramos en la obra de *Yo soy el rey del mambo* del escritor cubano Rodrigo Ulises Febles una propuesta donde podíamos mostrar la riqueza de nuestro proyecto y generar un montaje escénico multidisciplinario, juntando un elenco musical, e integrar uno teatral y coreográfico.

²⁶ Díaz Verónica (2017), Jazz para el Reclusorio Oriente, Milenio, México. Recuperado el 20 de enero del 2021 de <https://www.milenio.com/cultura/jazz-para-el-reclusorio-orient>

Nuestra orquesta inició en el 2015 bajo la dirección del maestro Ramón Cedillo²⁷. Este proyecto financiado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México comenzó con el pretexto de homenajear a Pérez Prado en su 100 aniversario, fue así que juntamos un recurso para financiar algunos instrumentos y conformar una agrupación con los elementos musicales básicos. Dos saxofones altos y un tenor, cuatro trompetas, un trombón, piano, bajo, batería, dos congas y un par de timbales fueron los instrumentos que logramos conseguir para conformar y consolidar el proyecto. Esta riqueza musical nos dio la oportunidad de darle visibilidad al proyecto dando conciertos en el Museo de la Ciudad de México²⁸ y en el Teatro de la Ciudad²⁹ (ambos realizados en el 2017). En los dos conciertos los internos pudieron experimentar la libertad y convivir con sus familias, dejando a un lado el estigma que cargan como presos.

A raíz de ese éxito, buscamos crecer y llegar a la conformación de una compañía de artes escénicas, integrando el teatro y la danza. Para rendir honor a nuestro origen decidimos celebrarlo con otro homenaje a Pérez Prado. En ese sentido la banda se convierte en un actor fundamental, los músicos se integran a los ensayos con los actores de esta manera buscamos crecer la comunidad y romper con la segregación y los clanes³⁰.

²⁷ Ramón Cedillo Rodríguez (1943) director de orquesta, saxofonista, clarinetista y gestor cultural. Realizó sus estudios en el Conservatorio de Música y en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Inicia su carrera a los 13 años cantando en el orfeón clásico mexicano, más tarde se inició tocando en pequeños cabarets de la ciudad hasta que en 1969 ingresa a la Banda Sinfónica de la Ciudad de México, de la cual fue director 20 años después. Paralelamente colaboró como músico base de las bandas de prestigiosos músicos, como son: Pepe Luis y su orquesta universitaria (1964-1970), Cuco Valtierra (1970-1976), Pérez Prado (1972-1989), Pablo Beltrán Ruiz (1976-1984), Luis Arcaraz (hijo) (1982-2011), orquesta de ingeniería (1984-1985), entre otras. Por otro lado ha tenido cargos artísticos, como: Director musical del Teatro Blanquita (1981-1989), Director de la Banda Sinfónica de la Ciudad de México (1990-1998), Director y fundador de la Banda Sinfónica del SUTM (1995), entre otros.

Desde 1975 hasta la fecha dirige su propia banda la cual se presenta con bajo el nombre de Ramón Cedillo y su Big Band. En el 2015 crea una Big Band en el Reclusorio Preventivo Varonil Oriente de la Ciudad de México. Con esta Big Band ha tenido la satisfacción de presentarse en recintos importantes de la Ciudad de México como son el Museo de la Ciudad, el Teatro de la Ciudad y giras a los demás centros de reinserción de la Ciudad de México.

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=BQhf-ZwKMrw> (Consultado el 18 de enero del 2021)

²⁹ <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/index.php/comunicacion/nota/1037-17> (Consultado el 18 de enero del 2021)

³⁰ Cumplir con este objetivo no es fácil ya que cada interno observa la pieza desde su propia disciplina llevando los grupos a segmentarse y criticar unos a otros sus fallas sin ningún criterio objetivo.

Dramaturgia

No buscamos representar un texto dramático, sino proporcionar herramientas orientadas a la transformación de la vida de las personas privadas de su libertad a través del teatro. Es por ello que readaptamos el texto para crear una pieza desde sus cimientos, preguntándonos cuál era la importancia de llevar una obra de esta naturaleza a la cárcel.

Gestión

Este proyecto está subsidiado por el Gobierno de la Ciudad de México a través de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de México. Esta iniciativa inició en el 2014 como parte de un proyecto llamado *Memoria e identidad* que tenía como objetivo llevar cultura a las cárceles para homenajear a algún artista por su aniversario y su relevancia en la cultura de la Ciudad. Fue así que se hicieron homenajes al *Apando* de Revueltas, los 50 años de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, a *la crónica* de Rafael Solana y entre ellos a la obra musical de Pérez Prado. El valor de este impulso, por parte de funcionarios de la Ciudad, puso en realce el valor social de estos emprendimientos artísticos y su incidencia en la recomposición del entramado social. Es necesario resaltar que he trabajado en los 13 reclusorios y eso me ha dado una perspectiva y visión general de cómo se estructuran estos espacios y como se gobiernan.

1.4 Aproximaciones al fenómeno carcelario

*Los artistas de performance somos torpes mediadores
políticos y pésimos organizadores comunitarios [...] nuestras personalidades iconoclastas, posturas antinacionalistas y propuestas experimentales con frecuencia nos ponen en contra de los sectores más conservadores [...] tenemos otras habilidades.*
Guillermo Gómez Peña (2005, p.173)

Para entender la cárcel desde una visión artística me he dado a la tarea de procurar traducir los símbolos y signos que observo a través de actividades diseñadas para construir el significado del sistema penitenciario en diálogo con las y los internos. Así hemos encontrado definiciones diversas sobre los fenómenos que la constituyen por medio de la literatura, teatro, música y danza. La diversidad de ejercicios que he desarrollado a lo largo de 5 años de trabajo (del 2014 al 2019), ha enriquecido mi experiencia como tallerista en contexto penitenciario, orientando por mi misión a construir un discurso y una práctica que los aleje del encierro. Sin embargo, encuentro necesario no romantizar la cárcel y observarla desde una perspectiva académica. La carga política que recae sobre las personas privadas de su libertad hace que el teatro en contexto penitenciario sea más que una actividad recreativa, se vuelve un acto de resistencia, resiliencia y autodeterminación.

Para construir su significado como institución disciplinar me he valido del texto de Michel Foucault *Vigilar y castigar. Nacimiento de la cárcel* (1975). En este ensayo, el autor muestra cómo el sistema penitenciario moderno representa un mecanismo social y teórico donde se instrumenta el poder y que puede ser traducido no sólo al complejo arquitectónico carcelario, sino como la construcción, implementación y sistematización de las arquitecturas de dominación social. Esto ayuda a proveerme de una visión que me permite entender el fenómeno carcelario y su relación con la manera en cómo se ejerce el poder fuera de él.

La cárcel como aparato disciplinario

Han existido diversos procedimientos disciplinarios en la historia de la humanidad, como por ejemplo: en los conventos, los ejércitos y también los talleres de artesanos. Pero no es sólo a través de la dominación del cuerpo que opera la disciplina, sino que existe la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo hace más obedientes y útiles a las personas. Es una fuerza que es más que la capacidad de vencer el cuerpo: este saber y este dominio constituye lo que podría llamarse *tecnología política del cuerpo* (Foucault, 1975, p. 22). Se conforma a través de una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el comportamiento, los gestos, sobre la manipulación calculada del cuerpo. El poder no se constituye como una propiedad sino como una estrategia, una disposición de maniobras, tácticas, técnicas y funcionamientos; que se descifran en una red de relaciones siempre tensas, siempre en actividad.

En el Sistema Penitenciario mexicano existen diversas políticas coercitivas que influyen sobre el comportamiento de las personas privadas de su libertad. En este caso entendemos que los que ejercen el poder dentro de la cárcel no son aquellos que representan la autoridad, sino que es la misma población penitenciaria la que participa en la legitimación del poder, incluso cooperan con ella, creyendo que luchan contra él. El poder dentro de la cárcel está instruido, de manera no oficial, a través de un sistema regido por el dinero, el uso de la fuerza y el intercambio de favores. Los custodios no acostumbran a usar la fuerza, simplemente delegan sus responsabilidades a los internos, ellos se encargan de que los demás cumplan con sus tareas coercitivas, con alienarse a las normas establecidas por la institución, o la persona a cargo. Este sistema de reorganización punitiva trae consigo una consecuencia clara: los oprimidos se encargan de oprimir a los que son como ellos. Esta forma de participación en las relaciones de poder permite que los internos legitimen a la autoridad desde distintos niveles, porque se vuelven capaces de entenderla apoyándose en ella, formando parte de y asumiéndolo. A esto Foucault lo llamaba la *microfísica del poder* y afirmaba que operaba en todos los aspectos sociales de la vida, lo que evidencia el papel fundamental que tiene el ser humano en la construcción de sociedades, en las decisiones que éstos tomen y que

estas disposiciones afectan directamente la construcción del individuo (Foucault, 1975, p. 27).

Para Foucault, el cuerpo entra en una dinámica del poder, constituyéndose en un pequeño poder dentro de la *microfísica del poder*. El cuerpo manifiesta un sinnúmero de movimientos, actos, tácticas, estrategias, simbolismos, maniobras, las cuales implementa al interior de las distintas relaciones que establece con los demás cuerpos o micropoderes. Esto puede verse reflejado bajo las numerosas disciplinas que ha impuesto la sociedad, con la finalidad de lograr un determinado comportamiento, encasillándolo de acuerdo a los espacios donde se desenvuelve (casa, trabajo, escuela, supermercados, salas de cine, etc.). El sujeto está limitado en su movilidad, debido a que ha perdido la libertad por estar vigilado constantemente; en consecuencia a ello, su expresión corporal y desarrollo mental se ha visto coartado, en cierto modo, la necesidad de sentir y pensar libremente. A lo largo de la formación del individuo se ve sometido a una especie de laboratorio de poder que lo forma, lo instruye en la casa o en la escuela, lugares donde la persona es evaluada constantemente y confrontado con las normas que rigen en la sociedad.

Podemos observar que los procesos de teatro comunitario pueden entrar dentro de las mismas dinámicas que Foucault enuncia en la instrumentalización del poder dentro de las “micropolíticas”. Es desde esta plataforma donde podemos utilizar este conocimiento para construir un espacio micropolítico³¹ que valora la reinserción social, el trabajo en equipo, la práctica comunitaria, lo grupal y, de esta forma, se constituye en una herramienta poderosa para empatizar y reconocernos en el otro. Es así como queremos construir un espacio organizativo desde donde se planteen paradigmas ajenos a los que se viven dentro de la cárcel. Sin embargo estoy consciente que estas dinámicas

³¹ Micropolítica: Guattari la explica como la redefinición del terreno de juego mediante la cual ingresaban en la arena de lo político toda una serie de ámbitos (las relaciones sexuales, familiares, laborales, institucionales, clínicas o escolares) que hasta ese día habían quedado excluidas de ella por su presunta pertenencia a la esfera privada. (Pardo, 2003, s/p)

coercitivas también pueden contener un carácter de implementación de ideas autoritarias o cerradas frente al contexto en el que me manejo.

No es casualidad que Foucault haya visto en el sistema panóptico una arquitectura del poder moderno. El panóptico es un modelo arquitectónico carcelario que consiste en alinear el espacio de tal modo que los individuos se vean inmersos en una disciplina institucionalizada regida a una visibilidad total de todos sus movimientos. Para Foucault, el panoptismo y la disciplina están relacionados. El panóptico está al servicio de la sociedad disciplinaria; una sociedad donde diariamente estamos siendo vigilados, donde enfrentamos poderes y micro-poderes que si actuamos en contra de ellos, o cometemos algún ilícito que atente contra la integridad de las sociedades implantadas, seremos juzgados y castigados, con el fin de ser educados y corregidos.

Teatro y realidad

La singularidad del acontecimiento teatral está, en palabras del estudioso de teatro Jorge Dubatti, (2005, p.172) constituido por una triada de sub-acontecimientos que lo definen: *el acontecimiento convivial, el acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético y el acontecimiento de constitución del espacio del espectador*. Esencialmente el teatro consiste en cuerpos humanos reunidos en un mismo espacio y compartiendo el mismo tiempo, así podría resumirse el acontecimiento convivial, pero existen características que lo dotan de esencia: presencia aurática (Walter Benjamin) (presencia energética de artistas, público, técnicos), espacio (dimensión simbólica y técnica del lugar) y tiempo. El teatro se caracteriza por ser una experiencia vital atravesada por lo real. Aunque de pronto en un escenario, con actores profesionales el convivio denota una construcción poética particular muy diferente a la que podría tener la representación de una obra en una cárcel interpretada por presos. En este sentido el convivio nos proyecta inmediatamente a una estética totalmente diferente porque dimensiona el acto de convivio a un plano social.

Del convivio pasamos directamente al segundo acontecimiento que mencionaba Dubatti: *el lenguaje poético*. En un escenario contamos con las luces de sala, el telón,

las butacas, los actores; en un contexto penitenciario contamos con los filtros de seguridad, los custodios, las rejas, los internos. En el seno del convivio y enmarcado por el espacio de la escena se instauran el significado de los símbolos, en el caso del teatro buscamos que el escenario y los actores sean espacios neutros³² capaces de contener la carga simbólica que el lenguaje sea transmitido de manera clara; en el caso de la cárcel la carga simbólica de los elementos que la constituyen habla y proyecta significado. En ambos casos participamos en un acontecimiento en el plano de la realidad en términos ontológicos, son cuerpos humanos representando un mundo poético, sin embargo en términos sociales no estamos aconteciendo el mismo evento. El espectador se encuentra en la misma realidad que el actor, un sistema donde operan procedimientos disciplinarios, en ese sentido el teatro se convierte en una reacción frente a los sistemas coercitivos, organizadores de la población marginalizada, esos cuerpos no normados por fin adquieren voz y derecho a reivindicar su identidad y el espectador puede ser testigo de esa realidad. “Ese era el sueño de Antonin Artaud: convertir el acontecimiento poético en puro acontecimiento vital, permanecer en la primera instancia del convivio, no separar la poesía de la vida.” (Dubatti, 2005, p.175)

³² Aludiendo a Foucault, el teatro se podría definir desde la heterotopía (1966). Este concepto alude a un espacio arquitectónico con rasgos socioculturales, discursivos y espaciales. Por ello mismo un escenario, desde su carga simbólica, está llena de significados, pero desde sus características técnicas y arquitectónicas busca la neutralidad, con la finalidad de construir y reproducir, a través del arte teatral, una interpretación de la realidad.

Capítulo 2

Montaje escénico de *Salón Oriental Palace*

2.1 Antecedentes. Inicio de montaje. Propuesta de dirección. Conformación de equipo.

Antecedentes

Los apuntes que se desarrollan a continuación se basan en carpetas y bitácoras realizadas a lo largo del montaje y buscan mostrar cómo se llevó a cabo el proceso de montaje de acuerdo al marco teórico y metodológico presentado en el capítulo anterior, sin embargo es importante mencionar que el trabajo dentro del sistema penitenciario se rige por los rasgos culturales que los individuos aportan al grupo, tales como: identidad, memoria, emociones, gustos, vida cotidiana, procesos legales, etc. El comportamiento de los internos se encuentra influido por las circunstancias de su entorno, muchos de ellos sufren de depresión o de cambios de ánimo súbitos. No se puede garantizar que seguirán los procesos pedagógicos o de montaje, o que se comportarán de una manera similar a como una persona fuera de la cárcel pudiera hacerlo a un curso de teatro para principiantes. Muchas de las acciones que se narran dentro de esta tesina están planteadas desde una metodología experimental, sin embargo también busca ser un testimonio de lo que significa hacer teatro con personas que se encuentran viviendo una situación donde se vulneran sus emociones, su mente y cuerpo.

Llegué en el año 2017 al Reclusorio Oriente, guiado por el personal de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario, en concreto el Jefe de Unidad Departamental de Desarrollo Formativo, René Genaro Martínez. Él desempeñaba, hasta inicios del 2021, un papel fundamental en la implementación de programas culturales dentro del Sistema Penitenciario de la Ciudad de México. Su experiencia nos acercó a los diferentes grupos e incluso gremios artísticos que se encuentran dentro de las llamadas *actividades culturales y recreativas* del Sistema Penitenciario. Estos grupos artísticos constituidos

dentro de los reclusorios representan una manifestación cultural comunitaria única en la institución, ya que en su mayoría se delegan la dirección de estas actividades a los internos. Estas actividades captan el mayor porcentaje de participación³³ dentro de las capacitaciones orientadas a la reinserción impartidas dentro de los reclusorios. En estadísticas del INEGI entre el 2011 y el 2016 representó en promedio una participación del 50 por ciento, superando a las actividades deportivas, educativas, religiosas o laborales. Cada centro cuenta con algún perfil artístico; en mi experiencia he podido observar lo siguiente: en el Centro Femenil de Santa Martha Acatitla hay un gran talento en cuanto a artes plásticas, literatura y circo; en la Penitenciaría de la Ciudad de México hay un gran talento en teatro y literatura; en el Reclusorio Norte son las artes plásticas y teatro; y en el Reclusorio Oriente la música. Tomando como ejemplo, en el Oriente en el 2017 obtuvimos un censo de 87 músicos, que conformaban 12 grupos musicales diferentes. Los grupos artísticos están organizados por los mismos internos, los integrantes son nivel principiante o intermedio y por lo general los líderes están muy poco capacitados, con estudios empíricos o cursos básicos en sus disciplinas. Una de las peculiaridades que existen dentro de la organización de estos grupos es que replican las dinámicas culturales a las que estaban habituados fuera y los traen adentro de la cárcel. Algunos factores dominantes son roles de masculinidad, donde tienen que demostrar que pueden ser líderes, agresivos, carismáticos, talentosos, etc. Otro factor que influye en la conformación de colectivos está relacionado a los beneficios que la actividad traiga, la mayoría busca un incentivo económico o reconocimiento por parte de sus colegas o la institución. Con el tiempo los internos reconocen en estas actividades otros valores, como: afecto, tranquilidad, desahogo de emociones, compañerismo, entre otros.

En la implementación de talleres culturales, lo importante es convocar la mayor cantidad posible de participantes, incluyendo a los grupos mencionados, y a los principiantes que quieren pertenecer a un grupo o aprender alguna habilidad artística. En el 2017 lancé en el Reclusorio Oriente la convocatoria de la *Big Band Oriental Palace*.

³³ Los internos no pueden ser obligados a formar parte de los programas de readaptación social, lo que les permite experimentar una cierta libertad dentro de su privación física.

Esta consistió en colocar carteles en el área de actividades culturales, en ese caso pudimos convocar 9 integrantes. Más tarde y para alcanzar el número de participantes (16 integrantes) tuvimos que tender alianzas con ciertos grupos ya conformados. Esta dinámica se replica en el lanzamiento de nuestras convocatorias: son negociaciones donde proponemos intercambios, por lo general consisten en distribución de poderes o favores, dinámicas que se encuentran insertas en su modelo de comportamiento carcelario. En la convocatoria para el proyecto *Salón Oriental Palace* realizamos la misma estrategia. Primero colocamos carteles (véase imagen 1) en el área de actividades culturales, donde convocábamos a participar en el casting para realizar el montaje de una obra teatral.

Imagen 1



Inicio

La convocatoria se hizo de manera abierta a todos los internos por medio de la publicidad impresa, sin embargo existe un modelo de convocatoria que es mucho más eficiente. En el caso de la obra teatral recurrimos al personal de cultura del Reclusorio Oriente: la licenciada Ana Cubas. Ella nos orientó con los grupos que realizaban actividades de teatro y danza para poder iniciar con ellos el proceso de montaje. Estos grupos se reconocen dentro del área gracias a su trayectoria y compromiso dentro de los diversos proyectos que se han llevado a cabo. En este caso nos contactó con una compañía teatral penitenciaria llamada *Los Radicales*. Esta es una pequeña compañía teatral conformada por 5 actores fijos y dentro de la cual existen invitados esporádicos que participan en diferentes proyectos. Con ellos, y un grupo de seis internos que llegaron por curiosidad, iniciamos un primer periodo de montaje que consistió en plantear la metodología de trabajo y la propuesta de dirección. Desde el principio formulé mi propuesta de modo que trabajaríamos dentro de un modelo de laboratorio teatral, que consistiría en democratizar las diferentes tareas a desarrollar dentro del proceso creativo, especialmente ligado a la reescritura de la dramaturgia, adaptándola a su contexto,

El casting se llevó a cabo el 13 y 15 de febrero del 2019 y contó con la participación de 11 internos. Este consistió en un taller donde se mostraban las diferentes técnicas que se iban a implementar dentro del montaje y cómo realizaríamos el laboratorio teatral. Estos dos días trabajamos juegos escénicos básicos de *Teatro del Oprimido* como el ejercicio “imágenes de las imágenes” y el ejercicio de “grupo, poema y actuación” (véase anexo 3) y planteamos los acuerdos comunitarios y los objetivos del montaje. Dentro de la metodología, nuestros objetivos representan: a dónde vamos; y los acuerdos son: qué necesitamos hacer juntos para llegar ahí.³⁴

Los objetivos y acuerdos se plantearon junto con internos y se escribieron en un rotafolio que generalmente estaba presente a lo largo del proceso. Dentro del

³⁴ Este modelo fue tomado del colectivo estadounidense “Power of Hope: Youth Empowerment through the Arts” (El Poder de la Esperanza: Empoderamiento de Jóvenes a Través de las Artes)

planteamiento es importante contar con una estructura que nos puede dar un determinado orden, aunque es reconocible que dentro de la cárcel los modelos de organización están determinados más por acuerdos individuales que por acuerdos colectivos. A pesar de que se les solicita llegar a un consenso con estos acuerdos y objetivos, y que sean aprobados por ellos, no se puede garantizar que los llevarán a cabo. Sus circunstancias diarias nos obligan a trabajar con lo que se encuentra disponible y muchas veces estos acuerdos pueden ser interpretados como medidas coercitivas, hecho que los lleva a rechazarlo. Sin embargo, considero importante incluirlo como base del trabajo que se llevó a cabo y propuesta metodológica.

Objetivos³⁵

Objetivos obtenidos del programa de facilitación creativa de Partners for youth empowerment (PYE) (Aliados por el empoderamiento juvenil)

La idea es presentar los objetivos claros, concisos, orientados a la acción, abiertos y factibles. Durante la presentación se les da oportunidad de compartir sus objetivos dentro del taller. A continuación se presentan los objetivos que se expusieron con ellos.

1. Aumentar nuestra creatividad: Nuestra creatividad es el poder que tenemos de imaginar circunstancias, lugares, objetos, etc. Nuestra imaginación nos puede ayudar a que nuestro entorno cambie, a mirar nuestra vida desde un aspecto diferente.
2. Aprender de gente diferente a nosotros: Cada vez vivimos en un mundo más multicultural y eso influye de manera positiva ya que nos permite aprender unos de otros. Pero es muy común observar que raramente se entablan relación fuera de los grupos de pertenencia. Cuando aprendemos a conocer gente distinta a nosotros nuestro mundo se amplía y podemos aprender todo tipo de cosas.

³⁵ Taylor, Peggy; Murphy, Charlie (2014), *Catch the fire. An art-full guide to unleashing the creative power of youth, adults and communities*, British Columbia: New Society Publishers.

3. Cultivar nuestra vida interior: Todos contamos con un vasto mundo interior, determinado por nuestras emociones, imaginación, nuestros sueños y esperanzas. Cuando prestamos atención a este mundo, tenemos claro cuáles son nuestras creencias e ideales y podemos descubrir una brújula interior que nos guía para tomar decisiones y vivir una vida que nos haga sentir orgullosos.
4. Descubrir maneras de usar nuestra creatividad para marcar la diferencia: Mientras más nos expresamos, más el mundo sabe de nosotros. Así tenemos mayor facilidad de encontrar qué acciones se acomodan mejor a mi personalidad.
5. Divertirnos: La más importante. Por eso venimos al taller.

Después de haber compartido estos objetivos que elegí, ellos compartieron algunos objetivos vinculados a sus sueños dentro del teatro, lo que se concretó en un sexto punto:

6. Crear una obra de teatro.

Este punto se tradujo en inquietudes como: salir a actuar a un teatro profesional, otros compartían su deseo de que su familia los pudiera ver actuar, otros con modestia decían que amaban el teatro y lo hacían desinteresadamente y sólo buscaban continuar su formación profesional. Estos objetivos, aunque sean momentos que pueden durar lo que dura una presentación, significaron un motor para que participaran en el proyecto durante 11 meses. Es interesante que los objetivos los hayan tomado como el *qué se va a hacer* y no *cómo se va a hacer*. En este caso uno de los objetivos que no está escrito, y que en mi opinión es el principal, tiene que ver con la construcción de redes de afecto; esto representa un gran motor para impulsar ese: *cómo se va a hacer*. Existe una ventaja en el modelo pedagógico que he adoptado y que he procurado implementar y que en algunos casos puede ser criticado, pero busco que los participantes sientan la confianza de construir una amistad conmigo, que puedan expresar sus emociones y pensamientos abiertamente. Esta manera de trabajar ha generado críticas por parte de la institución e incluso por parte de los internos, que me piden que sea más estricto, rígido y autoritario. Sin embargo, creo que ellos están dentro de la cárcel porque su contexto nunca les permitió cultivar su mundo interno y generar pensamiento crítico, los cuales para mí son

objetivos clave dentro de mi trabajo comunitario. Como mencionaba en el capítulo anterior: la mayor parte de la población privada de la libertad viene de contextos violentos, es por este motivo que busco romper este ciclo de perpetuación de la violencia construyendo lazos de amistad para así generar complicidad y entendimiento y poder construir colectivamente nuestros deseos y necesidades y que estas puedan ser encontradas y habitadas dentro del teatro.

Acuerdos comunitarios

Acuerdos obtenidos del programa de facilitación creativa de *Partners for youth empowerment* (PYE) (Aliados por el empoderamiento juvenil)³⁶

Si los objetivos representan: cómo lo vamos a hacer, los acuerdos serían qué tenemos que hacer para llegar juntos.

1. No menospreciarse, ni a uno mismo ni a los demás: No hay nada que frene más nuestra creatividad que tener a alguien que nos infravalore. Incluso estando en un espacio seguro, tendemos a ser nosotros mismos las personas que más nos menospreciamos. Tomar riesgos y salirse de la zona de confort producirá juicios. Buscamos que en este proceso de montaje nos liberemos de eso.
2. Estar abierto a probar nuevas cosas: Estamos seguros de que somos muy inteligentes y quizás sepamos muchas cosas, aun así queremos invitarlos a que tomen riesgos, a que no tengan miedo a equivocarse. Dentro de este proceso aprenderán a bailar, a actuar, jugarán con sus emociones y pondrán a prueba su inteligencia, mientras más riesgos tomen, más van a disfrutar el proceso.
3. Escuchar con atención: Cuando están en silencio oyendo las indicaciones puede parecer que están poniendo atención, pero una cosa es oír y la otra es escuchar con el corazón. A esto lo llamamos *escucha generosa*. Es como si le estuviéramos

³⁶ Taylor, Peggy; Murphy, Charlie (2014), *Catch the fire. An art-full guide to unleashing the creative power of youth, adults and communities*, British Columbia: New Society Publishers.

regalando a nuestros compañeros lo mejor de nosotros, les regalamos nuestro tiempo y nuestro interés. Busquemos hacer de este espacio un lugar para escucharnos.

4. Respeto a los demás, a uno mismo y al entorno: Hay que tratar a los demás como me gustaría que me traten. También hay que saber escuchar a nuestro cuerpo, si necesitamos descanso, ayuda o tenemos hambre, es necesario atenderlo y respetarlo. También tenemos la oportunidad de usar un espacio privilegiado en el reclusorio, así que cuidémoslo, mantengámoslo limpio y mejor de cómo lo encontramos.
5. Participación plena: Siempre dar lo mejor de nosotros mismos.

Al pedirles que manifestaran otro acuerdo de la comunidad, ellos pidieron una cláusula dentro del punto número cuatro. Pidieron “respetar el tiempo de los compañeros y que si iban a faltar a la clase que avisaran de antemano”. Pude corroborar la necesidad de este acuerdo con el tiempo, ya que muchos de los participantes desertan, llegan tarde o faltan sin ninguna razón. Esta es una manera muy común de manifestar su importancia dentro del grupo, su relevancia individual frente a lo colectivo, ya que su ausencia representa un peligro para el proceso y que por ende se debería de reconocer su importancia. Sin embargo y a lo largo del proceso siempre busqué darle prioridad al colectivo, por encima de los individuos.

Imagen 2

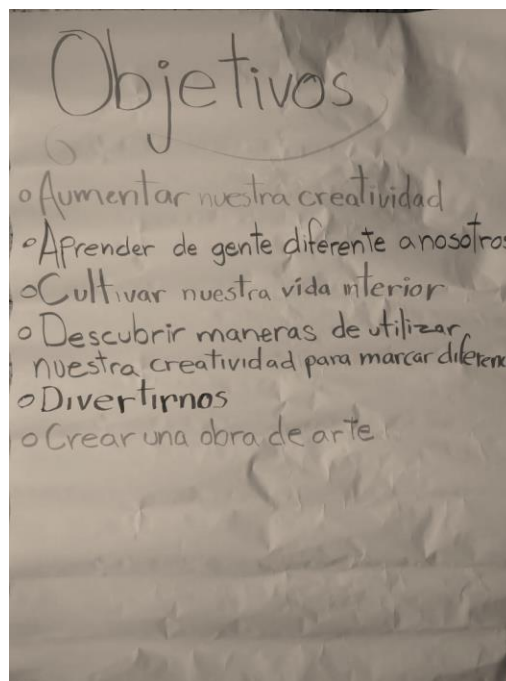
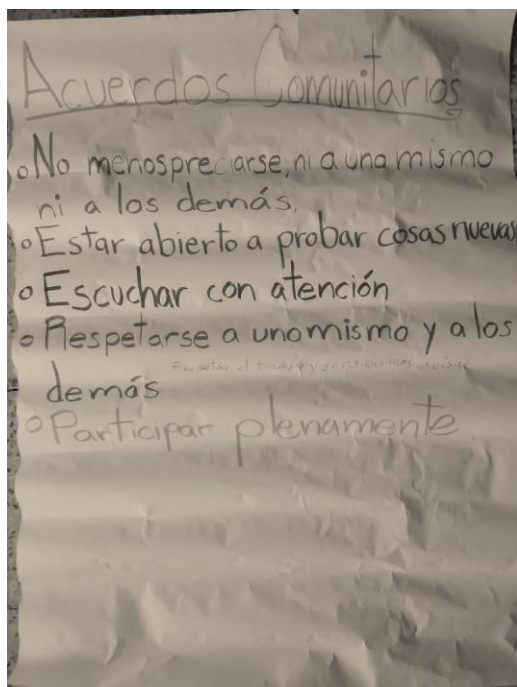


Imagen de objetivos y acuerdos comunitarios originales usados en el taller

Dentro de la primera semana de trabajo se les propuso el texto dramático *Yo soy el rey del mambo*. Como se mencionó anteriormente ésta es una obra de género dramático escrita por el dramaturgo y musicólogo cubano Ulises Rodríguez Febles. Se eligió este texto porque dentro de esta obra se encuentran conjugadas distintas disciplinas (teatro, danza y música), además de que habla sobre un ícono de la música popular, Pérez Prado. Esta combinación de elementos confluye bien con el propósito de gestionar la creación de un colectivo de artes escénicas penitenciario, que pudiera integrar la banda musical *Big Band Oriental Palace* y una recién creada compañía teatral y una compañía de danza urbana. Esto representaría el primer proyecto de una compañía multidisciplinaria de artes escénicas dentro de un reclusorio de la Ciudad de México. Este fue el principal objetivo propuesto a la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México en el 2019, mismo por el cual fuimos contratados y apoyados (véase anexo 1).

Propuesta de dirección

Como primer paso abordamos el texto de manera crítica. Por ello realizamos una primer lectura dentro del reclusorio, haciendo un breve análisis basado en las siguientes preguntas: ¿De qué trata la obra? Y ¿cuál es su pertinencia dentro de un contexto penitenciario?. El texto original de *Yo soy el rey del mambo* no contiene de manera crítica ningún elemento que nos vinculara a la cárcel. El drama gira en torno a la vida de Pérez Prado y de cómo su genio lo llevó a vivir incomprendido dentro del medio artístico. Al realizar estas preguntas concluimos que el texto necesitaba de una reescritura, labor que estaría a mi cargo, y consistiría en integrar testimonios de los participantes dentro de la obra. Para adquirir el material realizamos un laboratorio escénico que consiste en la implementación de ejercicios teatrales donde representan episodios de su vida, para más tarde integrar estos testimonios dentro del texto teatral. Los ejercicios tenían el objetivo de mostrar como ciertas actitudes antisociales los habían llevado a este lugar, no en un afán moral, sino con el fundamento de que en la cárcel se encuentran aquellas personas que por sus condiciones sociales no se han podido incorporar al sistema. Esta propuesta descoloca la propuesta original de la obra y pone en tela de juicio que el problema no está en el carácter del protagonista, Pérez Prado, sino en el contexto que lo rodea. Este replanteamiento tiene un doble objetivo:

1. Acercamiento al teatro testimonial: esto agilizaría los procesos pedagógicos actorales. Como base retomo muchos ejercicios de actuación, voz y cuerpo aprendidos en el CUT, pero por la falta de tiempo y la experiencia de los internos me enfoco en que los participantes trabajen una actuación autorreferencial, vinculada a la presentación de ellos mismos, más que a la representación de un personaje. Este estilo le facilita el trabajo a los participantes de nivel principiante, ya que reduce la necesidad de recursos técnicos actorales. En el caso de los internos que tienen un nivel intermedio, se les otorgan roles de personajes para ser representados. Estos papeles sirven a nivel dramático para situar a los actores autorreferenciales en su contexto.

2. Crítica institucional: Este es un elemento que considero crucial en mi vinculación con el sistema penitenciario, ya que parto de la idea de hacer de estos espacios de manifestación artística un lugar donde se pueda ofrecer una alternativa para cuestionar y mejorar la institución. Este planteamiento cambia de fondo el argumento de la obra, ya que replantea el drama que gira en torno a Pérez Prado.

Es a partir de esta propuesta que se organizó el primer periodo de ensayos. Este proceso estaba ligado a conocernos y generar un vínculo afectivo con los participantes, además de darnos tiempo para convocar a todo el equipo de trabajo. Debido a las dificultades logísticas y técnicas del proyecto, muchos de los participantes deciden participar por periodos cortos de tiempo, es por ello que el proceso se alarga, debido a que durante el montaje los participantes se encuentran en flujo constante.

Para acercar el proyecto a un lenguaje multidisciplinario, elegí como estilo el teatro musical. Este lenguaje me facilitaría mezclar música, danza y teatro dentro de la propuesta artística. Este planteamiento buscaba que todos los participantes de la obra pudieran llevar a cabo todas las tareas, por ejemplo, que los actores bailaran y los músicos actuaran. Esto trajo la necesidad de armar un grupo de trabajo que se dividiera por áreas y que contara con maestros especializados en cada disciplina. Las áreas de trabajo se enfocarían en trabajar las pistas musicales, las coreografías y las escenas de manera independiente para más tarde ser unidas en el montaje final. Esto puso como reto que durante el proceso de montaje existieran ensayos donde todos estuvieran presentes.

El proyecto tiene una base pedagógica multidisciplinaria y una propuesta de dirección, pero por otro lado, tiene objetivos orientados a la motivación y el desarrollo creativo de los participantes. En el segundo caso, al alejarnos del enfoque técnico y del montaje de una obra de teatro, se busca que las clases sean un aporte de herramientas expresivas que le permitan a los participantes generar autoestima, resiliencia, pensamiento crítico y perspectiva frente a los problemas propios del proceso que están viviendo. A nivel de dirección esto se traduce en el seguimiento de procesos individuales,

es un acompañamiento a sus procesos psicológicos y emotivos. Estos vínculos se tienden a partir de observaciones puntuales sobre su proceso, en asignarles tiempo para que compartan sus inquietudes, sueños, problemas, etc. con la finalidad de generar una afectación micropolítica para impactar en un objetivo macropolítico en el campo del activismo y la defensoría de los derechos humanos. Esto se puede traducir en mayor participación por parte de los internos en relación a la disciplina y compromiso: no faltan, se aprenden sus textos y desarrollan roles de enlaces comunitarios.

He decidido prescindir de elementos de escenografía para así potenciar los símbolos que emanan del lugar. Dentro del montaje me gusta resaltar los rasgos que la realidad comparte con la escena. Así los espectadores no olvidarán que se encuentran dentro de una cárcel. De la misma manera el texto, al retomar fragmentos de la obra dramática y testimonios de los internos, se convierte en una metáfora del diálogo que busca establecer entre la ficción y la realidad. El teatro y sus elementos compositivos vienen a resaltar las características que ya tiene el entorno; de esta manera mi intención no es ocultar o negar donde nos encontramos, sino evidenciarlo.

Elementos como vestuario y utilería, se produjeron con el apoyo de la UNAM y el CUT, a través de sus bodegas de vestuario. El diseño de iluminación estuvo a cargo de Wilmer, un interno del Reclusorio Oriente, que se encarga de iluminar eventos dentro del auditorio.

Conformación de equipo

Si bien asumí el rol de dirección del proyecto, era importante contar con un equipo de profesionales externos que pudieran dirigir las diferentes disciplinas. En la coordinación musical se encuentra el director de orquesta Ramón Cedillo; el área coreográfica la preside Daniela de los Ríos; y como asistente general invité a Andrea Cosette Borges. Por parte de los internos, desde el inicio conté con la participación de la compañía teatral penitenciaria *Los Radicales*. Este grupo realiza principalmente montajes de su propia creación dirigidos a la población penitenciaria. Son montajes encargados por el área de

actividades culturales, por ejemplo: para el concurso de pastorelas y eventos especiales. Está conformado por: “El Cachetes”, “Sosa”, Adán, “Maelo”, “Lino”, “Juve” y “Plata”³⁷. Al grupo se le sumaron internos que han participado anteriormente en montajes teatrales dentro y fuera del reclusorio y también algunos participantes que fueron invitados por sus amigos. Este proceso de convocatoria duró de mediados de febrero a junio del 2019. La convocatoria se extendió todo este tiempo debido a que los participantes desertan, algunos porque salen libres y otros por falta de interés en el proyecto. A lo largo del proceso, dentro del área de teatro, hemos contado con la participación de 28 internos, ellos logran permanecer, no exclusivamente por su talento, sino por su perseverancia, compromiso y el valor que le dan al proyecto; esto hace que construyamos estrechos lazos afectivos.

Dentro del montaje contamos con una jerarquía vertical, director/productor, maestros especializados, asistente y enlaces comunitarios. Todos los roles, a excepción del último, se llevan a cabo por externos. El rol de enlace comunitario es de suma importancia, los internos asumen el papel de puentes humanos, vinculando el fenómeno teatral con la comunidad específica a la que pertenecen. Los enlaces me aceptan como su compañero y amigo y es desde este lugar donde podemos dialogar y negociar abiertamente, vivimos experiencias de mutua afectación y respeto. Los enlaces comunitarios me ayudan en una serie de operaciones: darle seguimiento a las tareas, a solicitar espacio de ensayo, a gestionar producción dentro del reclusorio, a buscar nuevos internos interesados en las artes, a difundir el proyecto al interior del reclusorio y a motivar al grupo; en resumen, asumen el rol de gestores y líderes comunitarios. Este es un paso para democratizar los roles creativos, políticos y sociales y generar una renegociación de poder. Esto trae beneficios y consecuencias; la principal es que el proceso se alarga y el segundo tiene que ver con la lucha de poder. Aunque es cuestión de tiempo para que cada participante asuma su rol y comience a trabajar en las tareas que le corresponde. Esto es un ejemplo de cómo el engranaje y dinámicas sociales del

³⁷ El nombre de los internos está aludido por sus apodos. Esta es una manera de proteger su identidad ya que muchos de ellos desean mantenerse en el anonimato.

teatro generan comunidad, nos permiten experimentar maneras de organizarnos sin contar necesariamente con un vínculo económico. Este fenómeno hace que nos relacionarnos desde el teatro, involucrando nuestro cuerpo, intelecto, afectos, sueños y frustraciones, propiciando un espacio micropolítico que transforma los paradigmas de relaciones establecidas en la cárcel.

En una primera fase se acercan muchos internos con experiencia previa en teatro, muchos de ellos buscando atención y reconocimiento, otros vienen por interés legítimo en participar en el montaje. Los primeros, por lo general, se retiran pronto del proceso. Es interesante observar la diferencia entre aquellos que cuentan con experiencia en actuación y aquellos que no. Los participantes que tienen alguna formación o experiencia previa, tienen algunas costumbres actorales, como la tendencia a sobreactuar, a representar de manera fársica, el tono de voz cantado y un cuerpo rígido; aquellos que no tienen experiencia cuentan con otro tipo de problemas técnicos, suelen representar desde un tono naturalista, tienen baja energía, volumen de voz bajo, olvidan el trazo y sus textos. En cuanto a sus cuerpos algunos son muy musculosos y otros con sobrepeso. Es difícil encontrar la relajación en los cuerpos ya que la cárcel no nos permite mostrar ningún rasgo de vulnerabilidad. Para el montaje es necesario llevar a cabo un proceso pedagógico para resarcir estos vicios, sin embargo, los participantes tienden a priorizar el resultado por encima del proceso, lo que les lleva a no tomar su formación como una prioridad. Uno de los problemas técnicos con los que se trabajó a lo largo del proceso es la concentración, ya que todos los participantes les cuesta mucho trabajo concentrarse y seguir indicaciones.

En el área de danza contamos con el apoyo de otro grupo de trabajo que tenía experiencia previa en salsa y cumbia. En este caso era un grupo dirigido por *Montana* (interno). Él representó a lo largo del proceso nuestro enlace comunitario en el área de danza. Al contar con experiencia previa y ser líder del grupo, nos facilitó el proceso de convocatoria y de enseñanza de pasos básicos. Este enlace a lo largo del proceso mostró ser una persona que necesitaba mucha atención, buscaba reconocimiento y privilegios por encima del grupo. Fue a través de una estrategia de premios y castigos que pudimos

trabajar con él. En este caso es importante mencionar que nuestras estrategias de trabajo varían dependiendo de la persona con la que estamos tratando.

En música, el maestro Ramón ya contaba con dos años de trabajo con la *Big Band*, lo que facilitó el montaje de las piezas. A nivel técnico no tenían ningún problema, pero lo que sí fallaba era la disciplina, ya que nuestro enlace comunitario se había ido libre, esto trajo como consecuencia un vacío de poder que provocó luchas entre los integrantes que querían asumir el liderazgo. Esto derivó en que los ensayos se hicieran estrictamente cuando fuera necesario y no dos veces por semana como estaba acordado.

2.2 Dramaturgia. Laboratorio escénico en respuesta al contexto

Análisis del texto original

El texto *Yo soy el rey del mambo* es una obra dramática de género fársico, con estilo biográfico. Es una obra escrita para ser interpretada por actores, con orquesta en vivo y coreografías de mambo. La anécdota de la obra consiste en la investigación que realiza una periodista especializada en música, llamada Patricia, sobre los orígenes del mambo. A partir de una serie de viñetas escénicas, el espectador conoce la forma en la que se baila y se toca el mambo representado por una bailarina de cabaret (María Cristina) y un trompetista, respectivamente. El recorrido de esta periodista la lleva a Pérez Prado, un genio musical de carácter engreído y prepotente que se autoproclama el rey del mambo y que sus artistas, María Cristina y el trompetista, legitiman. Durante el recorrido la periodista comienza a sentirse atraída por Pérez Prado y su música, lo que la lleva dejar de cuestionar su legitimidad como buen músico. Sin embargo, entran como contrapunto y generador de conflicto los fantasmas de Pérez Prado, que hacia el final de la obra lo convierten en una persona delirante, alcohólica, luchando contra los cuestionamientos sobre supuestos plagios y maltratos hacía sus artistas. La obra termina en la época actual en una ofrenda de Día de muertos, Pérez Prado observa su legado y concluye que su pasado es resarcido por las aportaciones que hizo a la música y a la cultura.

Desde una perspectiva social, podemos observar en la obra la reproducción de estereotipos sin una crítica profunda. Los personajes pertenecen a una clase media alta, replicados de una película de la Época de Oro del cine mexicano. Se puede sentir esta idea romántica de que el pasado era mejor que el presente, una glorificación sin crítica de una época congelada en las películas. Es gracias a esta característica que se argumenta que el texto es género fársico. Alejada de los problemas sociales, este texto se centra en el conflicto del protagonista, más que en el contexto donde vivía. Además, la obra contiene un estilo de escritura académico, ya que está escrita a manera de ensayo musicológico. Dentro de esta anécdota observamos que estructuralmente la obra

construye una visión histórica y técnica del mambo, y por el otro nos muestra el drama que vive Pérez Prado por ser un genio incomprendido. Dentro de la acción dramática podemos observar que el problema central se desarrolla a partir de la posibilidad de que Pérez Prado no sea el creador del mambo, lo que pondría en duda su título de ser *el rey del mambo*. Una de las decisiones que se tomaron desde la dirección consistían en que la obra tuviera un carácter autorreferencial y de crítica institucional, por lo que se concluyó que el discurso no servía para atender de manera crítica el contexto de los internos, por ese motivo decidimos cambiar la temática de la obra. Esto trajo como consecuencia la modificación parcial de la obra.

Tema

En el argumento original podemos deducir el tema de la obra contestando la pregunta ¿de qué trata la obra? Si la analizamos desde la perspectiva psicológica, podemos argumentar que la obra trata de la ruptura de la percepción que tiene Pérez Prado de sí mismo. Sus fantasmas son el inconsciente que lo atormenta, su ego se ve fragilizado hasta que genera una ruptura violenta que el espectador puede traducir como un abandono de sí mismo, que desencadena en una muerte simbólica. Sin embargo, en el final observamos que Pérez Prado revive, quizás no de manera física, pero proyecta su fantasma en la música, lo que le permite trascender más allá de sus traumas y juicios, alcanza la justicia poética.

Conflicto

El tema apunta directamente al conflicto de la obra, de acuerdo con lo que entendemos al respondernos la pregunta ¿de qué trata la obra? Podemos deducir que el conflicto que origina el drama se centra en la figura de Pérez Prado y no en los personajes secundarios. Deducimos que el conflicto de *Yo soy el rey del mambo* es: el carácter de Pérez Prado lo llevó a crear el mambo, pero también lo llevó a la ruina. Esta ruina desencadena la culpa y su muerte. Este es el segundo elemento a cambiar, por un conflicto latente dentro de la cárcel. Es desde la teoría de Foucault acerca del poder que proponemos un conflicto que esté relacionado con todos los personajes y que tenga que

ver con el ejercicio de poder y dominación. El nuevo conflicto lo podemos definir como: vivimos en un mundo de fuerzas que operan dentro de nosotros y nos controlan; ésta fuerza será representada por Pérez Prado y su música invisible. Todos los personajes tendrán que luchar contra esta fuerza para poderse liberar de la opresión en la que viven.

Personajes

El protagonista Pérez Prado, el “cara de foca”, no lo vemos sino hasta la sexta escena del texto original, al ser el personaje principal, y a través del cual se desarrolla todo el conflicto, sentimos una falta de empatía desde el momento en el que aparece. A lo largo de la obra el único vínculo que podemos establecer con él es el de admiración por su talento musical y su carisma. Su problema personal se convierte en algo anecdótico, ya que toda su crisis se centra en el cuestionamiento que le hacen porque supuestamente él no es el creador del mambo, por hacer el himno nacional mexicano al ritmo de mambo, porque maltrató a un músico, etc. No existe arco dramático, el personaje no realiza ninguna acción que desencadene en una anagnórisis, sólo vemos su trayecto por escenarios ambiguos donde nos muestra su carácter megalómano y extravagante. A lo largo de la obra sólo observamos a una caricatura de lo que representa Pérez Prado dentro de la cultura popular.

En el personaje de Patricia vemos una mujer que cuenta con criterio propio, es inteligente y educada, pero a lo largo de la obra observamos su transformación. Su arco dramático se resuelve a partir de su sensibilidad, no de su criterio musical o su inteligencia, sino porque se enamora del protagonista. En el fondo vemos una reproducción de estereotipo de género donde la mujer (así como Eva en el relato bíblico del *Génesis*) no puede resistir a sus emociones y cae en tentación ante el deseo del hombre. Al final de la obra no vemos a una mujer crítica, sino a una mujer que cede su voluntad ante los deseos de entender a Pérez Prado.

Los personajes que pertenecen al elenco de Pérez Prado tienen una doble función: por un lado, nos muestran una perspectiva histórica del mambo; por el otro generan conflicto al, primero, engrandecer y más tarde a desconocer el genio del

protagonista, lo que lo conduce a la crisis. En el personaje de María Cristina vemos a una bailarina de cabaret, quizás una vedet, que nos explica perfectamente lo que significa bailar mambo, pero que carece de voluntad o criterio propio. Ella se muestra experta en bailar mambo, y en adorar a Pérez Prado de manera posesiva y lisonjera, ella nunca hace caso a las acusaciones que se le hacen al protagonista, porque ella lo ama a él de manera incondicional; es Pérez Prado el que al final termina rechazando a su bailarina, en un afán de sacrificio. Lamentablemente en el desarrollo de este personaje observamos otra reproducción misógina del autor. El caso del trompetista es diferente, él sí es capaz de generar un juicio propio. En un principio el personaje se encuentra comprometido con el mambo, le apasiona. Pero a lo largo de la obra vemos que su perspectiva cambia, debido a los cuestionamientos que se le hacen a Pérez Prado. Él representa un punto de quiebre en la crisis de nuestro personaje principal ya que lo que opina él sí afecta a nuestro protagonista.

Además de los personajes ya mencionados, existen personajes incidentales que vienen a resaltar los detonadores dramáticos y anecdóticos ya mencionados. El muchachito de la esquina es un personaje tomado de una anécdota de Gabriel García Márquez³⁸ (1951, s/p) de la cual el autor quiso hacer referencia en el texto. Este personaje carece de arco dramático, es también un personaje que sólo nos viene a contar anécdotas del mambo y sus protagonistas. El personaje de *Él* es, en palabras del autor: “[A] veces es un crítico - investigador, otras un músico que viene de Cuba (una pesadilla) o un músico percusionista” (Rodríguez Febles 2017), esta definición ambigua del personaje ilustra la vaguedad con la que construye el trayecto de sus personajes. Dentro del texto podemos observar que *Él* representa los diálogos que tiene que expresar un actor, más que un personaje definido. Esto trae consigo el problema de construir una línea dramática de un personaje. Sólo nos concentramos en los planteamientos anecdóticos, en el retrato actuado de las emociones o acciones necesarias para ayudar a la acción dramática, más que a la construcción de un personaje incidental. Por otro

³⁸ “El muchachito de la esquina es precisamente quien me ha dicho esta mañana: “No hay nada como el mambo””(García Márquez 1951)

lado tenemos a Benny Moré, un personaje que aparece como un músico al nivel de Pérez Prado, Benny es el único capaz de generar una ruptura emotiva en nuestro protagonista, sin embargo tampoco cuenta con una línea dramática definida, simplemente aporta de manera anecdótica al conflicto, con la finalidad de que Pérez Prado sufra su muerte simbólica. Por último, contamos con la presencia del *músico 1*, sus diálogos están escritos para ser representados por los músicos intérpretes, son textos incidentales para generar participación de los músicos en escena.

Podemos concluir que en el texto original, los personaje secundarios no cuentan con un arco dramático, sino que están supeditados al conflicto principal que tiene que ver con la figura de Pérez Prado. Los personajes se vuelven un adorno del personaje principal, son auxiliares para conducir al drama. En la adaptación de la obra podemos observar que los personajes se cambiaron en función de que cada uno tuviera un arco dramático y que su desenlace anecdótico y dramático coincidiera con el de Pérez Prado. Además buscamos cambiar todos los personajes femeninos a masculinos con la finalidad de no tener que, a nivel actoral, hacer representaciones actorales de mujeres desde un actor masculino.

Al replantear el camino para cambiar el tema, lugar, conflicto y personajes, nos encontramos con el replanteamiento estructural de la obra. Cabe mencionar que también nuestro final difiere del final del texto original. De los elementos que efectivamente se conservan son: las viñetas que muestran de manera histórica cómo es el mambo; el carácter de Pérez Prado, algunas escenas con cambios de personajes; y lo más importante, que se mantengan las pistas musicales, representadas con orquesta en vivo y las coreografías, que le dan ritmo y vitalidad a la obra teatral.

Salón Oriental Palace

Cabe constar que no cuento con mucha experiencia en dramaturgia, ya que mis fundamentos son las herramientas que me enseñaron en el CUT vinculadas al análisis de textos. Por otro lado, he escrito dos textos dramáticos en el pasado³⁹, en diálogo con

³⁹ “La Raza del Sol” (2012) y Dementia (2014)

las bases literarias que aprendí en mi formación teatral. En esta ocasión la manera en la que abordo la reescritura, es un híbrido entre el trabajo de dirección, reconociendo hacia dónde quiero llevar el proceso con los internos, y por otro lado brindándole estructura dramática a la obra, proceso que se vincula a la propuesta de dirección y proceso pedagógico del proyecto.

Todos los cambios se orientaron frente a una reescritura de fondo. Esto nos llevó en primera instancia a plantearnos un cambio de título. Para cambiar elementos dentro de la dramaturgia e invitar a los compañeros a participar, empleamos como metodología el uso de lo autorreferencial y la dimensión social en la obra. Así que preguntamos por un nuevo título, pensando juntos en conceptos como identidad, territorio y memoria. Nuestra primera idea fue llamarla como el proyecto original *Big Band Oriental Palace* haciendo alusión a un movimiento artístico que estábamos haciendo crecer, integrando a un grupo teatral y un grupo coreográfico. Pero creíamos que generaría confusión en torno a nuestro viejo proyecto, como si fuera una fusión. Entonces acordamos que lo cambiaríamos por un nombre que hiciera alusión al ambiente donde se desarrolla la pieza y que también mantuviera el concepto territorio. Fue así que decidimos juntos llamarla *Salón Oriental Palace*.

Otro elemento que observamos que era necesario definir, ya que la obra original carecía de ello, era plantear el contexto, elegimos como lugar: la cárcel. ¿Qué pasaría si Pérez Prado entrara a la cárcel? Si bien Pérez Prado tuvo problemas con la ley, históricamente es incorrecto que haya ingresado a una cárcel. Sin embargo, decidimos quitar el rasgo biográfico de la obra y darle un giro hacia el *teatro épico* de Bertolt Brecht. Este tipo de teatro nos daría la oportunidad de situar a los internos en su contexto original y plantear sus problemas en el horizonte de la obra. Un teatro que nos aleje del aspecto sensible y nos acerque a la crítica, al entendimiento del fenómeno carcelario y nos invite a reaccionar ante él. También nos permitía integrar textos narrativos que nos ayudaran a romper con la cuarta pared y así construir un diálogo directo con el espectador.

Ante los personajes mantuvimos una postura que nos invitaba a trasladar la realidad con la que se vive en la cárcel. Algunos personajes de la obra original nos servían desde sus rasgos de carácter, como el del megalómano personaje de Pérez Prado, al cual le agregamos características de una figura autoritaria, obligando a que la gente a su alrededor *baile al son que él les toca*, con la finalidad de imponerse como *el rey del mambo*. En este sentido transformamos a Pérez Prado en una figura que representa el ejecutante de la privación de la libertad y el mambo en el sistema coercitivo bajo el que se encuentran sometidos las personas privadas de su libertad. Es así que hicimos un desplazamiento del drama, de plantear a un Pérez Prado confundido y victimizado, lo transformamos en un victimario, autoritario dentro de la cárcel. Este personaje plantearía a los internos darse cuenta del poder que los domina y rebelarse ante él, sólo así destronamos la figura del *rey del mambo*.

El personaje que nos guía en el drama original es la periodista Patricia. En nuestro replanteamiento, la figura que nos guía será un grupo de internos de nuevo ingreso que buscan, dentro del reclusorio, cómo ejercer su propia libertad. Estos roles nos servirían como eje de conflicto: por un lado, tenemos que construir la figura de autoridad planteada desde la perspectiva de Pérez Prado; y por el otro, un grupo de internos que entienden el sistema que los oprime y que a lo largo del proceso discutiremos cómo podemos destronarlo y mostrarlo en escena. Los personajes femeninos los transformaremos en masculino eliminando del texto original cualquier referencia al rol de la mujer que, dominada por el encanto de Pérez Prado, pierde voluntad. En este caso conservamos la pérdida de voluntad, pero le quitamos el estereotipo de género, potenciando así las medidas coercitivas que nuestro protagonista ejerce sobre la gente que se encuentra a su alrededor. Otros dos personajes que integramos y que son una readaptación de los diálogos del trompetista y el muchachito de la esquina, son las figuras de los custodios. Estos personajes vienen a reforzar el poder que Pérez Prado ejerce sobre las personas. Otro personaje que fue creado para la obra es *el presentador*. Este personaje interactúa con el público, es un personaje inspirado en la dramaturgia de Brecht, elemento

dramático que genera *distanciamiento*⁴⁰, presentan o introducen de manera narrativa las circunstancias que viven los personajes dentro del drama.

Dentro de la estructura mantuvimos el modo de ser interpretada por actores, con música en vivo y coreografías, además de que su estilo es de carácter popular, con un lenguaje accesible y fácil de entender. La pieza estaba lista para ser sometida al laboratorio y poder encontrar los medios para reescribirla y montarla, los integrantes del elenco saben de qué tipo de proyecto se trata y cómo se llevará a cabo. Los cambios dentro de la obra se irán realizando de escena en escena, desmenuzando poco a poco el significado de qué significa vivir privado de la libertad, en un lugar donde el control lo ejerce una fuerza invisible e irresistiblemente atractiva y contagiosa.

40 *Verfremdung seffek*. Entiendo el distanciamiento como un elemento clave dentro del teatro épico de Brecht que participa de manera narrativa, interactúa con el público y con la ficción de la obra, cuestiona, participa y bromea.

Tabla 1. Comparación de los de los elementos que se modificaron en relación al texto original y la readaptación.

	<i>Yo soy el rey del mambo</i>	Salón Oriental Palace
Tema	La ruptura de la autopercepción por parte de sí mismo.	La ruptura de la autopercepción por parte de la sociedad.
Conflicto	El carácter que lo llevó a crear el mambo, también desencadenó su ruina traducida en culpa.	Vivimos en un mundo de fuerzas que operan dentro de nosotros y nos controlan, esta fuerza será representada por Pérez Prado y su música. Los personajes se liberan al reconocer quienes son y como opera la música dentro de ellos.
Estilo	Farsa	Teatro épico
Personajes	Pérez Prado El trompetista Patricia María Cristina Él El muchacho de la esquina Benny Moré El músico 1 --	Pérez Prado El trompetista Interno 2 y 3 Bailarín Interno 1 y custodios 1 y 2 Custodios 1 y 2 Benny Moré Músico Presentador
Desarrollo de personajes	Pérez Prado es el único que cuenta con arco dramático.	Todos los personajes cuentan con arco dramático, conflicto y resolución.
Final	Pérez Prado muere, pero su ego trasciende más allá de su cuerpo, porque él vive en su música.	Pérez Prado decide vivir en su música. Los demás personajes deciden asumir su identidad y eso los libera.

2.3 Bitácora de ensayos

El proceso de ensayo se dividió en dos partes. La primera parte estaba orientada hacia un laboratorio escénico que consistía en un programa pedagógico experimental, que tenía como objetivo la reescritura del texto original para adaptarlo al contexto. La segunda parte estaba enfocada en el montaje de la obra. Este proceso se guiaba dentro de un esquema convencional de producción, donde los maestros montábamos las escenas y los internos las ejecutaban. Dentro de ambas partes siempre estuvo presente el desarrollo personal integral de los participantes, orientado hacia nuestros objetivos pedagógicos y metodológicos.

La implementación del estilo de *teatro épico* puso a nuestro favor ventajas dentro del modelo de montaje. Por un lado ensayábamos y montábamos la obra, y por el otro podíamos discutir sobre conceptos como poder, privación de libertad y dominación. Además de esto íbamos resolviendo la obra con los beneficios que nos brinda el fenómeno teatral, determinado por el ejercicio convivial, lo que propiciaba discutir otros temas, como: disciplina, amistad, compañerismo, compromiso, voluntad, etc. Estos fenómenos sociales son una combinación de elementos que propician el pensamiento crítico dentro del contexto penitenciario.

Nos dividimos en equipos y comenzamos a realizar nuestro proceso de montaje en diferentes secciones. En la sección de teatro planteamos un modelo de trabajo basado en 2 ensayos por semana, los días miércoles y viernes, de 12:00 a 3:00 pm. Estos horarios son accesibles dentro de las demás actividades que tienen dentro del reclusorio, entre ellas y las más básicas son la hora de la comida, el pase de lista o los días de visita. Se democratizan la elección de horarios, ya que uno de los grandes problemas que se tiene dentro del proyecto es la falta de puntualidad o incluso la falta a los ensayos. Por lo general los ensayos estaban articulados de la siguiente manera:

Fase 1 *laboratorio teatral*

- De 12:00 a 12:15pm – Tolerancia de ingreso. Conversación con los internos sobre diversos temas.

- De 12:15 a 12:45pm – Calentamiento físico.
- De 12:45 a 1:00pm – División de equipos para ejercicios de improvisación.
- 1:00 a 2:00pm – Implementación de ejercicios de improvisación para montaje de escenas.
- 2:00 a 3:00pm – Ensayo de la obra.

Este modelo de ensayos sólo era aplicable durante la primera etapa del montaje, eventualmente íbamos construyendo escenas y conforme teníamos fragmentos completos, los implementábamos dentro de la obra. Cada sección dentro de los ensayos iba orientada hacia un objetivo específico.

Los primeros quince minutos están dedicados a generar una conexión con los internos. Este espacio es sumamente importante ya que nos permite construir un vínculo desde un lugar que no representa una actividad productiva o una relación de poder; en este espacio podemos hablar sobre cosas simples y cotidianas, o hasta muy profundas y dolorosas sobre su vida personal y sus emociones. Busco en lo personal que sea un espacio de afectación mutua, donde yo también les puedo confiar mis sueños y frustraciones. Muchos de los participantes terminan quedándose en el proyecto por este espacio, ya que encuentran en él un soporte afectivo y comunitario que no encuentran en otro lugar en la cárcel.

La segunda actividad consiste en un calentamiento físico y se enfoca en estiramiento, calentamiento, concentración, manejo de voz, cuerpo y espacio. Esta sección tiene el objetivo de mantenerlos relajados, encontrar la manera de despejar la mente de los pensamientos recurrentes y por otro lado también consiste en proveerles herramientas técnicas para su mejoramiento actoral o incluso para aplicar en su vida diaria, vinculados a los objetivos planteados por el taller.

La tercera sección del ensayo podría entenderse como la coordinación e implementación de ejercicios de improvisación, orientados a montar escenas que muestren cómo es la vida dentro de la cárcel, vinculados a la historia de cómo llegaron

al reclusorio y cómo afectó su visión de la vida. El tiempo invertido a esta sección variaba entre una y dos horas. Los ejercicios van desde prácticas narrativas, como las entrevistasiii o toma de contactoiv (véase anexo 3). Los ejercicios vinculados a un lenguaje teatral les sirven para generar confianza en sí mismos. Estos ejercicios son muy útiles para aquellos que se consideran penosos o les cuesta trabajo expresarse. Se les plantean técnicas básicas de improvisación, éstas funcionan como reglas que permiten que los ejercicios sean muy dinámicos y divertidos.

Se les plantearon las siguientes reglas dentro de los ejercicios de improvisación teatral:

- Decir sí, implica que validas la imaginación del otro para jugar.
- La primera idea es la mejor, esto nos ayuda a no pensar demasiado nuestras respuestas y fluir de manera divertida”.
- Hacer que tus compañeros luzcan.

Algunos de los temas que se presentaron dentro de los juegos de improvisación, fueron momentos que muchos de ellos vivieron. Algunos de ellos son: ¿Cómo fue que te atraparon? ¿Cómo fue tu experiencia en los juzgados? ¿Cómo fue tu primer día dentro del reclusorio? ¿Qué fue lo que más te sorprendió al entrar a este lugar? ¿Cómo se comporta la autoridad con ustedes? En cada improvisación se le pedía a los participantes que recrearan las escenas de acuerdo a sus propias experiencias. Se les invitaba a organizar la utilería a su gusto y a dirigir a sus compañeros por un breve tiempo para que éstos supieran qué personajes eran, qué actitud tenían y cuál era el mensaje principal que tenían que transmitir. Cada participante tenía la oportunidad de representar su escena y proponer ideas que más tarde serían integradas dentro del texto. Mientras ellos proponían escenas, yo me dedicaba a tomar nota del lenguaje que usaban, del perfil de los actores y de las acciones dramáticas que nos servían para plasmar sus experiencias en la obra. Durante los primeros ensayos comencé a tomar decisiones sobre repartición de elenco, basándome en los ejercicios realizados y en el compromiso que iban mostrando dentro del proyecto. Las improvisaciones propiciaron un ambiente de juego y

compañerismo que dio un buen impulso al proyecto. Cada vez que encontrábamos una improvisación que funcionaba discutíamos sobre su posible adhesión a la obra. Platicábamos horas sobre la importancia de los temas a tratar y de cómo podíamos integrar la crítica sin caer en lo panfletario o ilustrativo. Fue así que llegamos a la conclusión de que era necesario que hubieran personajes de la obra que fueran ellos mismos, personajes de internos que estuvieran entrando al reclusorio y se encontraran con este sistema dominante y opresivo al que, metafóricamente, llamaríamos: mambo.

Las improvisaciones nos llevaron a desarrollar escenas y las escenas nos condujeron a la creación de personajes. Uno de ellos, y que no estaba presente en el texto original, es *el presentador*. Otros personajes que evidentemente surgieron fueron los internos y los custodios. Estos roles sirven para construir el contexto en el que nos encontramos. Fueron los mismos internos los que dentro de las improvisaciones seleccionaban ciertos roles y más tarde se quedaban con ellos por la facilidad creativa con la que los abordaban. Al momento de realizar las improvisaciones surgían frases y acciones que iba escribiendo en mis bitácoras y que comenzaba a darles forma en la estructura dramática del texto *Yo soy el rey del mambo*. Se integraban, borraban, mezclaban las escenas y conforme se terminaba de escribir la escena se ponía a prueba con los actores para que probáramos si funcionaba o no.

Al leer el texto de *Salón Oriental Palace* (véase anexo 2) podemos observar que las escenas sostienen las reflexiones que tratamos en los ejercicios de improvisación; y en los personajes podemos percibir la personalidad de los internos que construyeron e interpretaron los papeles. Es por ello que quiero resaltar que el texto de *Salón Oriental Palace* es un testimonio del proceso que se llevó a cabo con los internos. El andamiaje para construir el texto era la idea de mezclar testimonios y la obra dramática *Yo soy el rey del mambo*, y quiero resaltar que las palabras de los internos siguen ahí.

Entre los temas para improvisar se encontraban: el ingreso a la cárcel, el primer día en el reclusorio, los custodios, el tedio en la cárcel, la libertad y el legado. Estos temas

se ven abordados dentro del texto en las escenas 3, 5 y 7, del primer acto; y las escenas 2 y el epílogo del segundo acto, respectivamente.

La primer parte del proceso nos tomó seis meses, orientado en proporcionar herramientas técnicas actorales, crear grupo y reescribir la dramaturgia. Como cualquier proceso, se vivieron momentos de mucho entusiasmo y participación y otros de frustración. La larga duración del proceso exigía mucho compromiso y tiempo, los participantes habían comenzado con ánimo, pero éste se iba desgastando conforme el proceso se alargaba. El proyecto, como se había planteado, no preveía que el laboratorio tomara tanto tiempo. Además de esta complicación, se sumaba el problema de la disciplina, ya que muchos de ellos llegaban tarde o se iban del proyecto, esto nos obligaba a suplir las carencias con participantes menos preparados y que no conocían tan bien el proyecto.

Los primeros seis meses, cuando se estaba realizando el laboratorio, utilizábamos la última hora para ensayar las escenas que ya estaban definidas. Esto generaba un proceso híbrido: por un lado el desarrollo metodológico experimental del laboratorio y, por el otro, un montaje con un modelo convencional. En este sentido los actores tenían la responsabilidad de llegar al ensayo con sus textos aprendidos, mientras les señalaba el marcaje y les daba notas sobre aspectos técnicos de su representación. Con el ejemplo de los compañeros se aprovecha para explicar y enseñar sobre la energía en la escena, perspectiva, cuarta pared, teatro y performatividad, narrativa y lenguaje dramático, entre otros. Esto nos impulsa para desarrollar un lenguaje como compañía.

Después de realizar la primera parte del proceso de ensayos, pasamos a la segunda fase que consistió en el montaje de la obra. Este segundo periodo se llevó a cabo cuando concluyó la reescritura del texto, ésta terminó en el mes de septiembre del 2019. En esta parte del proceso nos encontramos con un elemento crucial dentro de los objetivos planteados para el proyecto, que tiene que ver con la *creación de una obra teatral*, que cabe mencionar, fue un objetivo propuesto por los internos. Existen muchos criterios a evaluar dentro de este planteamiento. Para empezar se tiene que apegar a la

propuesta de dirección, al éxito con el que adaptamos el texto dramático, la capacidad interpretativa de los internos, los medios de producción, los tiempos de ensayo, la disciplina y el contexto en el que se realiza. Los criterios estéticos con los que llegamos al sistema penitenciario están enfocados en aportar a los objetivos de la reinserción social a través de herramientas sensibles a los internos para su desarrollo personal. Respecto a la metodología que uso, la obra teatral como producto final se encuentra en segundo plano en relación al proceso de montaje, sin embargo es necesario tener un producto final, ya que esto les sirve a ellos para reconocer su esfuerzo y entender el fenómeno teatral como exposición de ideas a los espectadores. Esto trae beneficios para los internos, y a su vez aportes profesionales para mí y los maestros que participamos en este proceso.

Al contar con todos los elementos necesarios para montar, sólo nos hacía falta tiempo de ensayo y una fecha de estreno. Por lo general en diciembre es un buen mes para presentar nuestros productos de trabajo, ya que cumplimos con un calendario de ejercicio institucional, así que propusimos, en el mes de septiembre, un calendario de ensayos que concluiría en un ensayo general el 11 de diciembre y con el estreno el 18 de diciembre. Teníamos tres meses para concluir con el montaje. La calendarización se proyectó en tener tres ensayos por semana, lo que nos permitiría terminar de montar todo. Sin embargo, y como se había mencionado, esta segunda etapa estuvo marcada por problemas marcados por el desgaste que generaba la falta de compromiso por algunos integrantes del equipo marcados por la impuntualidad, inasistencias y olvidaban el texto y su marcaje. Concluyo que una de las principales causas es que no encontraban una motivación suficiente, pues estaban acostumbrados a los resultados inmediatos, a los procesos cortos y a recibir órdenes.

Durante los últimos tres meses de montaje cambié mi estrategia frente a los internos. Tuve que implementar algunos estímulos y sanciones para que los participantes se disciplinaran. Es contradictorio que en proyecto se impulse un espíritu crítico, cuestionando conceptos como control, poder y manipulación y que al final de este proyecto haya tenido que recurrir a medidas coercitivas para tener control disciplinar del

grupo. Por las características del equipo de trabajo nos encontramos frente a personas que han incurrido en actos antisociales, en resumen han decidido no obedecer a los acuerdos y objetivos de una buena convivencia social. Como se planteó en el primer capítulo, esto tiene que ver con condiciones sistemáticas que los atraviesan. Por ello tuve que recurrir a algunas estrategias, como: ofrecerles dinero como recompensa a todos aquellos que fueran puntuales, se aprendieran sus textos y no faltaran a los ensayos; y, los maestros nos saldríamos del proyecto si ellos no presentaban resultados concretos.

En general los internos respondieron bien ante estas medidas disciplinarias, sin embargo, al nosotros exigir el cumplimiento de los acuerdos y los objetivos, ellos sintieron la oportunidad de exigirle al colectivo que trabajaran. Cuando ellos criticaban o exigían el mismo nivel de disciplina en sus compañeros, comenzaban a haber desacuerdos. Así como nosotros les dijimos que nos saldríamos del proyecto si no se disciplinaban, ellos dijeron que si los demás no se disciplinaban, también ellos se saldrían. Esto trajo una serie de manipulaciones y conflictos a nivel interno. Los maestros teníamos que negociar con algunos internos para que tuvieran paciencia y no regañaran a otros compañeros. Es cierto que los niveles interpretativos eran muy disímiles y habían algunos compañeros que no tenían la capacidad de actuar, incluso física, lo que llevaba a muchos a querer salirse del proyecto. También el nivel de compromiso no era el mismo en muchos sentidos, ya que había quienes llegaban siempre a tiempo y otros que no, lo que traía conflicto al grupo.

Al momento de terminar el montaje nos dimos cuenta que el interno que interpretaba a Pérez Prado tenía una carga de trabajo mucho mayor que los demás, porque el final de la obra recaía sobre él. Esto llevó a que los últimos ensayos se dedicaran enteramente al trabajo con este actor. Eso trajo otra inconformidad que tenía que ver con los celos entre internos. Las mismas medidas disciplinarias habían traído como consecuencia actitudes manipuladoras por parte de algunos internos, exigían reciprocidad y consecuencias a los demás y en consecuencia ellos continuarían siguiendo los acuerdos comunitarios.

Otra complicación fue cuando unimos a los elencos de música, danza y teatro. Cada grupo sabía cuáles eran sus tareas, pero en cada sección había problemas de disciplina y relación entre ellos. Por ejemplo, en el grupo de música había luchas de poder por ver quién iba a ser el líder de la banda. En el grupo de baile, los niveles interpretativos eran muy disímiles, esto llevaba a que los que manejaban mejor su cuerpo fueran más indisciplinados porque se les prestaba menos atención. En el caso de teatro, las rencillas entre compañeros y la falta de disciplina aunaba a complejizar el montaje.

A una semana del ensayo general algunos compañeros todavía luchaban con la memoria y habían problemas técnicos, como la voz y la energía corporal en escena. Sin embargo ya estaba completo el montaje y también ya contábamos con producción, como vestuario e iluminación. Con estas condiciones sólo faltaba que presentáramos la obra con público, pero la actitud de algunos internos era muy pesimista, así que sometimos a votación nuestra presentación. A esta altura del proceso todos estaban de acuerdo en que habían problemas internos y que lo que nos sacaría adelante era el compromiso total o renunciar al proyecto. Todos acordamos en realizar la presentación y que haríamos un acuerdo de paz entre nosotros, comprometiéndonos a nivel personal a desarrollar nuestro trabajo lo mejor posible.

2.4 Ensayo general y estreno.

Para el ensayo general acordamos con el área de actividades culturales del Reclusorio Oriente que nos proporcionara internos como espectadores. Para esta primera presentación llegaron 240 internos del área de nuevo ingreso para atender el espectáculo. Acondicionamos el escenario con iluminación y escenografía básicos, además de un vestuario a cada uno de los participantes. La orquesta, conformada por 10 músicos, tenía acondicionado un espacio en una plataforma elevada, teníamos 3 piernas colgando de cada lado del escenario, 12 bailarines y 10 actores en escena, en total eran 32 internos en el escenario. Dadas las condiciones del lugar, teníamos que iniciar la función al momento en el que los espectadores entraran al auditorio. Al comienzo del espectáculo se les da una breve introducción de lo que van a ver, se les explica que los actores son internos como ellos y que el espectáculo fue montado en el reclusorio.

Una vez iniciada la función los actores se desarrollaron con soltura y ánimo. Durante el primer acto los espectadores estaban atentos y reaccionaban a la obra. Al pasar al segundo acto, los espectadores comenzaron a sentirse cansados y empezaban a lanzar comentarios hasta de burla. Al finalizar la obra recibimos abucheos por parte de los espectadores. Esta reacción fue inesperada y nos llevó a no dar las gracias al finalizar la obra. Es en mi experiencia personal la primera vez que recibo una reacción del público de esta manera. Al menos podemos contar con la certeza de que fueron honestos al momento de expresar su opinión con respecto a la obra.

Después de esta experiencia los actores estaban desanimados, no entendían qué es lo que había pasado y por qué habían recibido reacciones de ese tipo. Recibimos diferentes críticas por parte del personal del sistema penitenciario; ellos comentaban que la gente de la cárcel no está habituada a ver teatro y mucho menos a ver una obra que dure una hora cuarenta minutos. Otro comentario fue que la obra era muy complicada y los espectadores no podían identificarse con ella porque tenían que pensar mucho para entenderle. Otra crítica fue que los actores no tenían la suficiente preparación para lograr

presentar un texto de esta complejidad. Las notas que yo tenía para los actores estaban orientadas a fallas que ya habían presentado anteriormente, como: falta de concentración y presencia en el escenario, en especial el protagonista Pérez Prado y el actor que interpreta al interno 1 no estaba a la altura de las exigencias que se requiere de sus roles. La falta de energía y presencia escénica hacían que la atención del espectador no se centrara en la historia que se deseaba contar, sino en los errores y la corporalidad de los actores. Un punto a nuestro favor es que las coreografías y la música eran un elemento que atrapaba la atención del espectador y mantenía el ritmo de la obra. En general hubieron muchas fallas actorales y sólo teníamos un ensayo para poder reparar nuestras equivocaciones.

Dentro de nuestro ensayo nos hicimos las siguientes preguntas para abordar de manera crítica nuestras fallas técnicas: ¿Qué había salido mal el día del ensayo general? ¿Qué necesitábamos practicar para remendar los errores? ¿Teníamos tiempo para realmente arreglar algo? Estas preguntas surgieron como un aliento para los actores, ya que, al ordenar sus ideas, mitigaban sus inseguridades y reflexionaban sobre todo el trabajo hecho previamente, con comentarios como: “la función es un reflejo del proceso, llegar tarde, no estudiar y no tener disciplina con las tareas, traen como consecuencia nuestros errores en el escenario”; “es una obra que exige mucho de nosotros, no sabíamos lo que necesitábamos entregar hasta ahora” (comunicación personal con “Adán” 29 de noviembre del 2019), y; “necesitamos estar más unidos como equipo” (Idem.). Una nota que les compartí, y que para mí era la más importante, tenía que ver con el acto de presentar, contra el acto de representar. Para el proyecto era muy importante que se trabajara la actuación autorreferencial, sin embargo ellos querían *actuar* sus propias experiencias personales. Con un día a nuestro favor no sabíamos realmente dónde enfocar nuestra atención. A petición de ellos realizamos un par de ejercicios de voz y proyección de energía en el escenario, les di algunas notas a trabajar y cerramos el ensayo repasando el final de la obra. Ese día el equipo estaba muy unido, se mostraron con mucha empatía entre ellos y nos dimos aliento para dar la función de estreno.

El día del estreno tuvimos el auditorio lleno y contábamos con un público más exigente. Estaba acordado con la institución que convocarían a los internos del dormitorio 1; esta población está formada por los adultos mayores y personas con alguna discapacidad; dormitorio 3, esta población está conformada por internos reincidentes; además tendríamos como invitados a funcionarios públicos y a la compañía teatral Conjuero Teatro, dirigida por Dana Aguilar Murrieta, que había presentado la obra *Yo soy el rey del mambo*; además de familiares y amigos de los internos. Ya que solamente habíamos contado con un ensayo para arreglar los problemas que habíamos detectado en el ensayo general, los internos llegaron nerviosos al auditorio. Otro problema se sumó, ya que ese día uno de nuestros actores fue llamado a diligencia. Esto quiere decir que lo habían sacado del reclusorio para hablar con el juez sobre su caso. Esta circunstancia se salía de nuestras manos, es la segunda vez que me ocurre en un proyecto en el reclusorio que el día de función uno de mis actores tiene que ausentarse por fuerzas de causa mayor. En este caso tenía que solucionar esta ausencia de alguna manera, ya que estaban presentes todos nuestros invitados y necesitábamos dar la función. Así que tomé la decisión de subirme al escenario, con texto en mano, para suplir la ausencia de este actor. Como sabía todo el marcaje y sus coreografías, así que era la mejor opción para poder llevar a cabo la función.

Antes de dar inicio a la función, les informé a los asistentes que tendría que hacerse esa suplencia y que yo participaría arriba del escenario con los internos dando la función. Les pedí que no fueran muy exigentes con nosotros, que nos dieran oportunidad a equivocarnos y que esperábamos que disfrutaran la función. Esto inyectó mucha energía en los espectadores que comenzaron a aplaudir y a motivarnos con arengas. Entonces comenzó la función, a lo largo del primer acto recibimos las mismas reacciones. Los internos reían y participaban dentro de la obra, estaban verdaderamente motivados con la función. Durante el segundo acto comenzamos a recibir los mismos comentarios que en el ensayo general, éstos demostraban aburrimiento y hartazgo. En esta ocasión tuvimos que terminar la función antes de tiempo, ya que los espectadores

no nos permitieron llegar hasta el final. Cortamos la obra 20 minutos antes del final, sólo cerramos con la última coreografía y dimos las gracias.

Al finalizar la presentación recibimos a nuestros invitados especiales por la parte de atrás del escenario. Los funcionarios se mostraron muy contentos debido al número de participantes y el esfuerzo realizado, mostrando un vivo interés en los resultados cuantitativos, más que los cualitativos. La compañía de teatro nos felicitó por el esfuerzo, y la directora de la compañía, Dana Aguilar Murrieta, les dio notas a los actores para que pudieran mejorar su interpretación en el futuro. Algunas de las notas que les dio tenían que ver con presencia escénica, lógica de los textos, y felicitaciones por la adaptación y el compromiso.

En términos generales, la obra tuvo un buen impacto en los asistentes del exterior, sin embargo, teníamos que tomar en cuenta que los internos que asistieron al estreno nos volvieron a abuchear y esto frustró nuestro ánimo. A pesar de haber recibido esas reacciones, nos limitamos a dar comentarios sobre las fallas técnicas y en reconocer los problemas que existían desde un comienzo y que no podían ser resueltos en un proceso tan corto. Estas dos funciones sirvieron para que muchos de los internos se sintieran motivados en mejorar su interpretación y en trabajar para mejorar sus habilidades técnicas. Acordamos que íbamos a hacer una pausa para que pudiéramos descansar durante las fiestas de diciembre y retomaríamos nuestro trabajo a mediados de enero para poder arreglar las fallas que tenía la obra y poder reestrenar con mejoras en la obra. La fecha que teníamos planeada para reestrenar era en abril del 2020 y estábamos en pláticas con el sistema penitenciario para que permitiera a los internos salir a presentar la obra. Durante dos meses nos enfocamos en remontar y perfeccionar nuestra técnica, en aprendernos bien los textos y a dar intención a la actuación. Precisamente cuando estábamos preparados para presentar el montaje inició la pandemia a causa del SARS CoV-2, por lo que nos vimos en la necesidad de suspender las presentaciones.

Al momento de estar escribiendo esta tesina (18 de febrero del 2021) contamos con todas las reflexiones planteadas, pero todavía no ha sido posible reingresar al

reclusorio para llevar a cabo los ensayos de la obra. Por lo pronto me he enterado que cuatro de los participantes de la obra ya salieron libres, en lo personal es una noticia que celebro, espero que las herramientas adquiridas dentro de este proceso les hayan ayudado. Sin embargo el día que podamos regresar tendremos que plantear un remontaje desde cero, capacitando nuevos participantes y pidiéndoles que se aprendan los papeles que interpretaban sus excompañeros. Tendremos que tomar la decisión de continuar con el proceso o pasar a otro proyecto y será una decisión a tomarla entre todos los participantes del proyecto.

Capítulo 3

Conclusiones

A lo largo de esta tesina se han expuesto las diferentes características del montaje escénico en el sistema penitenciario. Por un lado, reflexionamos sobre el contexto, que tiene que ver con el análisis crítico del lugar y población específica a atender, y por el otro contamos con bases teóricas teatrales, que se emplean como herramientas pedagógicas. Este vínculo entre contexto penitenciario y teatro hacen referencia al fenómeno teatral que se pretende enmarcar vinculado al arte social y comunitario. Los objetivos de esta práctica están ligados a mi visión como artista, orientada en crear un espacio micropolítico, basado en la construcción de una red de personas conectadas por las interacciones que propicia el convivio teatral, donde la relación entre los participantes se base en la creatividad, afecto, vulnerabilidad y disciplina, en lugar de los vínculos sociales e institucionales que se establecen dentro de las circunstancias que propicia la cárcel. El principal objetivo de este proyecto es poder alcanzar la construcción de este espacio y dentro de él fortalecer el sentido crítico en torno a temas de memoria, identidad e imaginario colectivo.

A lo largo de mi educación en el CUT pude darme cuenta que la enseñanza orientada a la formación de artistas profesionales es algo que se desarrolla con mucho esfuerzo, un curso de cuatro años representa apenas un inicio, ya que la especialización y la profesionalización requieren de herramientas que se consiguen con más tiempo y en un contexto donde haya recursos para hacerlo. En el caso de la cárcel, y específicamente hablando del montaje escénico de *Salón Oriental Palace*, carecemos de ambos elementos. La formación de actores profesionales en contexto de reclusión no representaba el objetivo principal de este proyecto. En cambio, se busca que ellos encuentren la manera de expresarse con sus propias capacidades y en sus propias circunstancias. Esto deriva de la idea de atender su contexto y que puedan reconocer la

carga política que recae sobre ellos, como personas que han sido sistemáticamente vulneradas.

Es necesario reconocer que el fenómeno teatral integra dentro de sus dinámicas y procesos la interacción con el público. No se puede omitir la reacción negativa por parte de los espectadores. Amerita la reflexión si el texto seleccionado fue el idóneo, ya que la duración de la obra era muy larga y los espectadores no fueron capaces de atenderla hasta el final. En este caso la solución que encontramos es cortar el texto para que la obra sea lo más acotada posible. Sin embargo todas las reflexiones concentradas en esta tesina apuntan a la conclusión de que el teatro no es solamente medible o verificable a través de la función, sino también por los ensayos. En este sentido se destaca la importancia del proceso de montaje en el teatro comunitario. Si bien la construcción del espacio micropolítico busca tomar relevancia dentro del proceso, es interesante vincularlo al objetivo de crear una obra de arte. Según mi definición de arte podría argumentar que la sola concepción de grupo, para generar pensamiento crítico, ya puede ser vinculado a un proceso de creación de pieza con perspectiva social. Podemos afirmar que *Salón Oriental Palace* ha aportado al desarrollo personal de los participantes y que su interés por el teatro parte de una necesidad de expresarse y defender ese medio de aprendizaje.

Abonando al proceso, el manejo del género teatral utilizado en la obra, aludiendo al *teatro Épico* de Brecht, fue una herramienta para que los internos pudieran expresar de manera testimonial una crítica sobre las circunstancias que viven dentro del penal. El trabajo actoral alude a la creación y construcción de los personajes mostrando sus procesos sociales, desde una visión crítica y objetiva. Así mismo se integró la danza y la música desde un punto de vista de cultura popular, lo que favorecía a la resignificación identitaria. Este lenguaje habilitó un espacio para cuestionar la manera en la que se manejan las cárceles en México desde un ámbito artístico.

Esta tesina pretende ser una guía para aquellas personas interesadas en el teatro penitenciario. Dejo experiencias, ejercicios y conocimientos que pueden decantar en

futuros proyectos. Los ejercicios realizados con los compañeros tienen efecto, les ayuda a relajarse, a divertirse y olvidar que viven dentro de su contexto. Lo que sirve en gran medida es construir un vínculo con ellos, saberlos escuchar y platicar. La palabra es una herramienta útil al momento de acercarse a esta población. Muchos de ellos han vivido rechazo y experiencias violentas, por lo que agradecen contar con un espacio donde exista empatía, aceptación y cariño, ellos valoran mucho eso. En relación al cuerpo hay muchos símbolos que proyectan al exterior con la finalidad de mostrarse fuertes, saludables o atractivos. En ese sentido nos funciona el estilo de teatro autorreferencial, porque sus cuerpos están constituidos de una manera que son aceptables dentro de su contexto, pero para la actuación no, ya que muchos de ellos son rígidos y no son propicios para la construcción de personajes.

Uno de los indicadores de evaluación de proyecto es que los participantes de la obra todavía quieren trabajar en *Salón Oriental Palace* y también realizar nuevos proyectos. Esto nos lleva a medir nuestro impacto dentro de la comunidad de una manera positiva ya que podemos hablar de la creación de una compañía teatral, un equipo que se mantiene bajo las bases planteadas dentro de este proyecto y que están ansiosos de retomar las actividades una vez concluya la cuarentena. En este momento 4 de los integrantes de la compañía se encuentran en libertad y hemos tenido la oportunidad de contactar con uno de ellos. Nuestro compañero *Plata* sigue buscando la oportunidad de vincularse a procesos artísticos y reconoce que el teatro fue para él una herramienta para escapar del horror de la cárcel. Sus memorias se remontan a los compañeros, a las presentaciones y recuerda cómo fue que vivió su proceso penal. No muestra vergüenza en mostrarnos sus emociones y está buscando proyectos artísticos para poder seguir desarrollando sus habilidades como actor.

Los resultados adquiridos se ven reflejados en la construcción de comunidad, en los roles que desarrollan los participantes en este espacio y en cómo se expresan entre ellos. Estoy en espera de poder regresar pronto para poder seguir desarrollando proyectos artísticos con esta población.

Bibliografía

- Barba, Eugenio (2009). *Elogio del incendio*. Ciudad de México, Ediciones y Producciones Paso de Gato.
- Bidegaín, Marcela (2007). *Teatro Comunitario, Resistencia y Transformación Social*. Buenos Aires: Atunel.
- Boal, Augusto (1980). *El Teatro del Oprimido*. Ciudad de México, Ediciones Nueva Imagen.
- Brecht, Bertolt (2004), *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial
- Carrión M., Fernando (2014), “¿Por qué todos los caminos conducen a la miseria del panóptico?”, *Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana*, núm. 1: pág. 5-9, Recuperado de <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/urvio/article/view/5-9/1623>, (Fecha de consulta: 6 de junio de 2020).
- Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios Liminales*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2005). *Physis natural y physis poética en el acontecimiento teatral*. En *Performance y teatralidad* (p.172-175) Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.
- Foucault, Michel (1975). *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Ciudad de México: Editorial Siglo XXI
- Helguera, Pablo (2011). *Education for Socially Engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books.
- López, Rafael (2019), “Mantener a reos cuesta más del doble que hace una década”, Periódico “Milenio”, Recuperado de <https://www.milenio.com/policia/mantener-a-reos-cuesta-mas-del-doble-que-hace-una-decada>.
- García Márquez, Gabriel (1951) *El mambo (mambo primero)*, periódico el Heraldó,

- Ciudad de México. Recuperado de <https://aceraizquierda.wordpress.com/2014/04/16/tres-de-garcia-marquez-en-tiempo-de-mambo/>
- Gómez Peña, Guillermo (2005), *En defensa del arte del arte del performance*. En Performance y teatralidad (p.172-175) Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli
- Macías Sánchez, Brenda Margarita (2020) *Teatro penitenciario en América Latina. Acontecimiento, entre espacios y presencias en convivio ante Ricardo III de El Mago y la CoArtRe* (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México.
- México. Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI] (2017), Estadísticas sobre el sistema penitenciario estatal en México. Ciudad de México: INEGI
- Shapiro, Fred (2006) *The Yale Book of Quotations*, Yale University Press, Nueva York
Recuperado de <https://quotepark.com/works/the-house-of-the-dead-7216/>
- Pardo, José Luis (2003) Breve historia de la micropolítica, El País, Madrid. Recuperado de https://elpais.com/diario/2003/09/06/babelia/1062803168_850215.html
- Proaño Gómez Lola (2013). *Teatro y Estética Comunitaria, Miradas desde la Estética y la Política*. Buenos Aires: Editorial Biblos
- Taylor, Peggy; Murphy, Charlie (2014), *Catch the fire. An art-full guide to unleashing the creative power of youth, adults and communities*, British Columbia: New Society Publishers.
- United Nations Office on Drugs and Crime (2006), *Custodial and Non-Custodial Measures. Alternatives to Incarceration*, Recuperado de https://www.unodc.org/documents/justice-and-prison-reform/cjat_eng/3_Alternatives_Incarceration.pdf

Fotos

Fotos Big Band Oriental Palace



Concierto Museo de la Ciudad febrero 2017



Concierto Teatro de la Ciudad noviembre 2017

Imágenes de los ensayos de la obra “Salón Oriental Palace”







Anexos

Anexo 1

Proyecto entregado a la Secretaría de Cultura para obtener financiamiento.

Big Band Oriental Palace

Proyecto 2019

De Marco Guagnelli y Ramón Cedillo

Introducción

La Big Band Oriental Palace es un proyecto de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México que cumple tres años de vida caracterizados por ser un ejemplo exitoso en garantizar los derechos culturales de las personas privadas de su libertad.

Esta banda integrada por 13 músicos ha alcanzado prestigio tocando mambo, jazz y ritmos tropicales, no sólo en el reclusorio sino en recintos emblemáticos como lo son el Museo y el Teatro de la Ciudad.

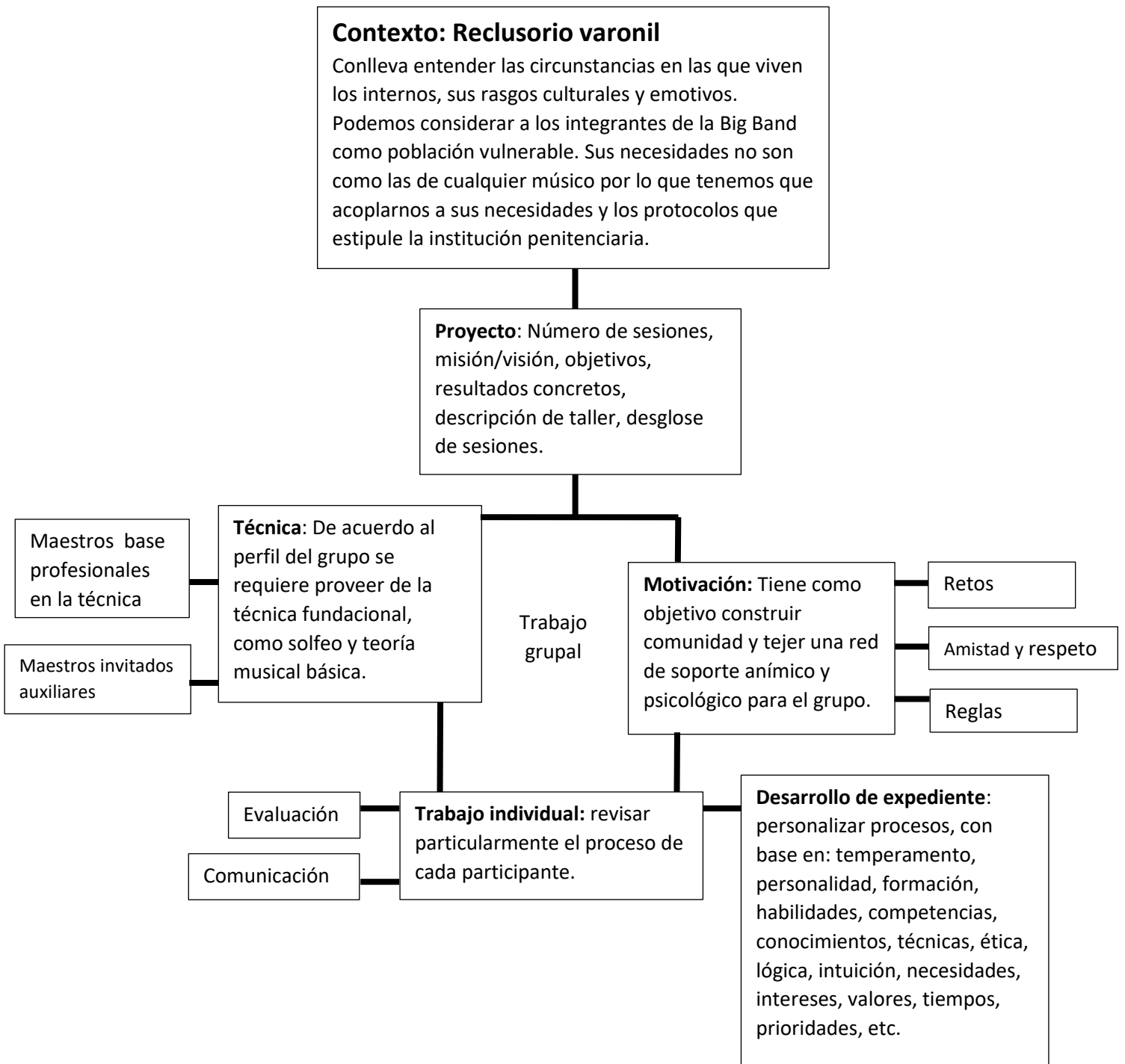
Este año buscamos desarrollar proyectos que impongan retos para nuestro crecimiento y que se dedique a la formación, promoción, creación, desarrollo y difusión cultural de música jazz, blues y latin jazz dentro del sistema penitenciario.



Concierto de la Big Band en el museo de la Ciudad. Febrero 2017

Metodología del proyecto

Esta metodología está enfocada en desarrollar en su máximo potencial el proyecto de la Big Band Oriental Palace.



Proyecto 2019

Número de sesiones

El proyecto reanuda sus actividades el 9 de enero y se tiene contemplado cierre sus actividades el viernes 20 de diciembre. Con un total de 152 sesiones anuales.

Misión

Ser la primera Big Band que se dedique a la formación, promoción, creación, desarrollo y difusión cultural de música jazz, blues y latin jazz dentro de un reclusorio en México. Para ello realizamos cátedras, clases de iniciación musical, conformación permanente de la banda y conciertos dentro de toda la red penitenciaria así como en el exterior.

Visión

Convertirnos en una compañía permanente donde a través de la música se busque la reinserción social exitosa, además de sanear el ambiente en reclusión. Ser un semillero de músicos y generar público nuevo de música jazz dentro del reclusorio.

Objetivos

- Tener la conformación de una banda estable.
- La creación de una bancada de músicos disponibles para suplantar a otros músicos.
- Realizar gira de conciertos dentro y fuera de la institución penitenciaria.
- Contar con los instrumentos mínimos indispensables para conformar una Big Band.

Objetivos específicos

- Que los integrantes de la Big Band sepan solfear, aprendan las escalas musicales y conozcan su instrumento.
- Sistematizar el proyecto en su tercer año de vida.
- Homogenizar el grupo a nivel teórico.
- Construir grupo y comunidad en torno al arte dentro del reclusorio.
- Montaje de un musical dentro del reclusorio.
- Iniciar esta metodología en otro reclusorio.

Resultados concretos

Del 2016 a la fecha el proyecto ha logrado los siguientes resultados:

- 29 músicos internos han trabajado con la banda de los cuales 5 se encuentran en libertad.
- Se han realizado 9 conciertos dentro del reclusorio oriente, dirigidos a grupos de estudiantes universitarios, visita familiar, internos, custodios, funcionarios públicos y sociedad civil beneficiando a más de 10,000 personas.
- Se han realizado 9 conciertos en diferentes reclusorios de la ciudad, incluido un tutelar para menores, beneficiando a más de 2,000 internos.
- Se han realizado 2 conciertos especiales en recintos de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, uno en el Museo de la Ciudad⁴¹ y el segundo en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris⁴².
- Se han conseguido recursos para donar instrumentos a la banda. Ya contamos con una batería, un teclado, un bajo eléctrico, un saxofón tenor, un saxofón alto, dos trompetas y 12 atriles.

Descripción de actividades

Marco Guagnelli es el director artístico y coordinador del proyecto. Sus responsabilidades son redactar el plan general de trabajo, organizar y supervisar que los maestros cumplan con sus responsabilidades, que los maestros y los internos cuenten con el material básico para desempeñar sus actividades, fomentar el respeto y dar orientación a los músicos internos, suplente de 2do saxofón tenor y enlace con la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. En 2019 iniciará el montaje del musical de la vida de Pérez Prado con internos del reclusorio oriente.

41 <https://www.youtube.com/watch?v=BQhf-ZwKMrw> http://www.milenio.com/cultura/reclusorio_oriente-jazz-museo-cdmx-big_band_oriental_palace_0_998900118.html

42 Milenio http://tv.milenio.com/hoy_a_las_diez/internos-reclusorio-oriente-concierto-teatro-esperanza-milenio-noticias_3_1078722120.html

Universal <http://www.eluniversal.com.mx/nacion/sociedad/artes-instrumento-de-reinsercion-social-en-las-carceles>

Reforma <http://www.reforma.com/libre/players/mmplayer.aspx?idm=88599&te=100&ap=1>

Big Band Oriental Palace

Ramón Cedillo es director musical de la banda y titular de esta área de trabajo. Su objetivo en el 2019 es que la banda mejore su nivel musical en temas de afinación y ensamble. Dentro del nuevo repertorio está programado montar diversos temas de Pérez Prado.

El maestro Alejandro Pérez y Francisco Solís son los maestros auxiliares en perfeccionamiento musical. El maestro Alejandro Pérez Gonzalez es el encargado en el primer cuatrimestre de enseñar a perfeccionar la interpretación del piano y el bajo eléctrico dentro del reclusorio oriente. Sus clases se concentran a nivel interpretativo del instrumento y a ensamble con las demás secciones de la Big Band.

Francisco Solís será el encargado de iniciar clases musicales en otros reclusorios, impulsando nuevas agrupaciones musicales en Santa Martha Femenil y el Reclusorio Sur.

Musical “Yo soy el Rey del Mambo”

Dentro del proyecto de la Big Band Oriental Palace buscamos retos que nos hagan crecer como agrupación, es por eso que estamos iniciando el montaje de la obra teatral “Yo soy el rey del mambo” del dramaturgo cubano Ulises Rodríguez Febles, basada en la vida de Pérez Prado. El proyecto estará a cargo de Marco Guagnelli quien se encargará de dirigir a un grupo de 15 actores para realizar este proyecto de teatro musical en conjunto con la Big Band Oriental Palace.

Cátedra musical

Con experiencia del año 2018 buscaremos replicar y desarrollar la gestión de clínicas musicales a nivel profesional impartidas por integrantes de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México dentro del reclusorio. Las clínicas consisten en breves capacitaciones enfocadas en un tema en específico y de carácter intensivo. El objetivo es el intercambio de saberes y que los internos dimensionen la posibilidad de desarrollar su trabajo de manera profesional.

Anexo 2

Texto de la obra

Salón Oriental Palace

(Mambo drama)

Homenaje de la banda del Reclusorio Oriente a Dámaso Pérez Prado

Versión libre de la obra “Yo soy El Rey del mambo”

de Ulises Rodríguez Febles

Personajes:

Internos 1,2,3 Son internos de nuevo ingreso que descubren el mambo y a Pérez Prado en la cárcel.

Pérez Prado / PP

El trompetista

Actor Bailarín

Custodio 1 y 2: Viven cerca de Pérez Prado y son fanáticos al mambo.

El Benny Moré, un personaje que está en los recuerdos de PP y a los que siempre acude.

Los músicos, se sugiere que estén en vivo.

¿Época? La de Pérez Prado, pero también una subjetiva, absurda e irreal.

En este texto a veces no se sabe dónde está lo rigurosamente histórico, lo real y lo subjetivo; se juega con el tiempo, los espacios y los personajes, con todo lo delirante, reiterativo y absurdo que puede ser un mambo.

Introducción

Pérez Prado representa el sistema impositivo en que vivimos. Él marca el ritmo, los personajes no eligieron bailar su música, sin embargo, no tienen otra opción porque no conocen otra cosa. Los músicos buscarán disciplinar a los personajes tocando con seducción. Invitando al hedonismo, exigirán que nos acoplemos a su ritmo. Su poder no será violento, sino sutil y al ritmo del mambo.

«¡A bailar el mambo!»

Acto 1

Escena1

-Pérez Prado se presenta-

Pérez Prado: ¿Quién pregunta por mí? ¿Usted? ¿Usted? ¿Quién no me conoce? México me conoce, Nueva York, el mundo me conoce. Estoy en la radio, en todas las sinfonolas de México, las velloneras de Puerto Rico, los traganíqueles de Cuba y de Colombia. Estoy en los cabarets, salones, teatros y clubes de Filipinas, de Japón, de Perú. Estoy en la radio y en la televisión. En los discos y en el cine: ¿No ha visto mis películas? “Perdida” y “Al Son del Mambo”, “Pecado de ser pobre”, “Serenata en Acapulco” ... Estoy en las casas, en la cabeza de la gente, en sus cuerpos cuando bailan. *(Se quita la gorra vasca y la firma, luego, como si fuera un presentador:)* Para ustedes, un grande de la música, alguien que los hará bailar como nadie; desde la querida Cuba la Bella, el único, el auténtico Rey del mambo, una leyenda de México y del mundo: ¡Pérez Pradooouo, el reeeeeey! *(Se quita la boina vasca y la lanza al aire, acompañado de un sonido de trompeta. Suena “La Chula linda”.)*

Voz de Benny Moré: Pérez Prado es un impostor.

(Silencio.)

PP: ¿Quién anda ahí?

Voz de Benny Moré: El mambo lo plagió de sus hermanos cubanos.

PP: Benny Moré...

Voz de Benny Moré: La culpa es su castigo, el mambo su propia cárcel.

PP: ¡Dónde estás Benny Moré! ¡Lo que tengas que decir, ven y dímelo a la cara!

Voz de Benny Moré: (*Cantando*) “¿Quién inventó el mambo que me provoca? / ¿Quién inventó esa cosa loca? ¿Un chaparrito cara de foca?”

Escena 2

-Presentación oficial-

Presentador: Bienvenidos, bienvenidas al único, al inigualable, ¡Oriental Palace! ¿Cómo se encuentra el día de hoy, señor, señorita? ¿Los atendieron bien al llegar? (*espera la respuesta del público*) ¿Verdad que este lugar sólo se compara con un hotel de cinco estrellas? Aquí se han hospedado grandes personalidades como Moreira o Javier Duarte. El día de hoy yo seré su anfitrión, así que dejen su mal humor afuera porque aquí serán público cautivo de nuestra hermosa, ¡Big Band Oriental Palace! (*Entra la orquesta y el presentador anima a la audiencia a que aplauda*). Qué creían, ¿que nada más teníamos talento para robar? Acomódense en sus asientos porque los vamos a deleitar con un musical que preparamos para ustedes: “¡Salón Oriental Palace! (*Entran Internos 1, 2 y 3*) Drama en un acto sobre las delicias del mambo y el calvario de Pérez Prado, ¡Ah! ¡Ugh!

Escena 3

-Persecución-

La orquesta toca “Mambo no.5”. Internos 1, 2, y 3 huyen de un par de custodios. Finalmente, los internos son capturados y colocados en un banquillo. Finaliza la pista musical.

Interno 1(Cachetes): Chale ahora si ya me dieron la chida, vale madres.

Interno 2(Lino): Yo ya ni tenis tengo. Me los acaban de robar.

Interno 3 (Butanda): Al primero que se pase de lanza le doy en su madre.

Interno 1: ¿Qué, ahora a ti qué te pasa?

Interno 3: No deberíamos estar aquí.

Interno 1: Somos culpables.

Interno 3: Yo soy inocente hasta que se demuestre lo contrario. Pero no importa, he derribado torres más altas. Voy a salir pronto de aquí. Esto no es más que un sueño, una ilusión óptica.

Interno 1: Dile eso al juez, seguro te exoneran por loco.

Interno 2: Yo sí soy inocente, me están acusando de un crimen que no cometí. Ayúdenme a buscar mis zapatos, tengo que ir al trabajo.

Interno 1: ¿Vienes de pagador, viejito? Mejor ponte al tiro. Si muestras cualquier signo de debilidad, te van a traer de bajada. Yo ya estuve aquí antes, las cosas que se viven son cabronas. ¿Han escuchado de los muñecos de caca?

Interno 3: Fue tu culpa que nos agarraran, ¿verdad?

Interno 2: ¿Esculturas de caca?

Interno 1: ¿Qué estás diciendo?

Interno 3: Que estaba todo planeado, nada podía salir mal. Alguien tuvo que dar el pitazo.

Interno 1: Ves conspiraciones hasta en los ladrillos.

Interno 3: ¿Qué es ese escándalo?

Interno 1: ¿Ves a qué me refiero? No se oye nada.

Interno 3: Detrás de los muros hay...

Interno 2: Sí...

Interno 3: Aullidos o...

Interno 2: ¡Música!

Interno 3: Chillidos de foca querrás decir.

Interno 1: No hay nada, están perdiendo la cabeza. Escúchenme bien, lo primero es que se tranquilicen y que no dejen ver sus emociones o se los van a comer vivos. Sobrevivir aquí no es fácil. Yo tengo unos cábulas de mi barrio ahí dentro, ellos nos

pueden hacer el paro, pero ustedes tienen que estar atentos y seguir el ritmo, las reglas.

Prevenidos músicos para tocar ocho compases del “Mambo del poli”.

Interno 2: ¿El ritmo?

Interno 1: Silencio. ¿Oyen eso?

Suena el “Mambo del poli”.

Interno 3: ¿Qué son esos aullidos?

Interno 1: Nuestro llamado. Sigán el ritmo. Tenemos que entrar.

Escena 4

-Coreografía de la Mamboleta-

Actor bailarín, que ha estado ahí, sin hacerse notar demasiado, hace un gesto para que los músicos paren de tocar, se acerca al público, misterioso, tranquilo, parsimonioso, dueño de la situación.

Actor bailarín: El mambo en este lugar no era nada, se dio de manera improvisada. “¡Báilenlo como lo sientan!”, dijo Pérez Prado. Por eso tuvo tanto éxito, porque aquí en el Oriental Palace todo el mundo hace lo que se le da su re-chingada gana. Pérez Prado nos vino a mover a su ritmo. Con movimientos ondulantes, fluidos, con fuerza, así...

Tocan los músicos y actor bailarín canta y baila.

Con pasos sinuosos y movimientos de hombros, así...

¡se baila el mambo!

Pie izquierdo delante.

Cambio, paso a pie trasero.

Pie izquierdo atrás. Pausa.

Pie derecho atrás. Cambio, paso a pie delantero.

Pie derecho adelante, así, así...

Pausa musical.

Que nadie crea que es fácil bailar mambo. De eso ná. Hay que tener inventiva, fortaleza. No es solo el paso básico de mover el pie para un lado y el otro, hay que agregar vueltas, variaciones. *(Baila)* Eso es lo que te hace único.

Escena 5

-Ingreso a la cárcel-

La escena se desarrolla a sonido de bongó y bajo.

Interno 1: ¡Bienvenidos al Oriental Palace! Estos son mis cábulas *(señala a la banda. Intercambian saludos a distancia.)*.

Interno 3: ¿Oriental Palace? Para mí sigue siendo una cárcel. Hay algo en este ritmo que no me gusta nada.

Interno 1: ¿Sigues viendo conspiraciones en los ladrillos? Sientan la música. Es el paso que hay que seguir aquí para sobrevivir.

Interno 3: ¿Música? Aullidos de foca, querrás decir.

Interno 2: Tamborazos despavoridos.

Interno 1: ¿No te gusta viejito? Si es una maravilla. Lleno de arreglos complejos en saxofones y trompetas. Es como un jazz.

Silencio largo.

Músico pacheco: *(A Interno 2)* Atízate carnal, ya nada más me queda esta bachita.

Interno 3: Si esto parece un burdel.

Pérez Prado: (*Aparte*) Callar, oír, sentir. Es un ritmo que seduce, que se te mete por las venas, que invita a bailar, que te libera.

Interno 1: Es como escuchar al mismo Pérez Prado. "Callar, oír, sentir".

La música vuelve y aumenta su intensidad. Entran saxofones, últimos compases de mambo del poli. Parece que todo va a estallar. Todos bailan menos Interno 3.

Interno 3: Esto no es para mí, tengo que salir.

Interno 1: No te resistas. (*A Interno 2 que, entrado con la bachita empieza a agarrar el ritmo.*) ¿Lo sientes?

Interno 2: Sí, (*A Interno 3*) no te resistas. Callar, oír, sentir. ¿Qué es esto que me sube desde los pies? Si yo ni sé bailar...

Interno 1: Es el mambo de Pérez Prado. Él mueve a todos aquí.

Interno 3: Pues ese Pérez Prado será don vergas pero su música tiene algo rancio, algo oscuro.

Interno 1: Aquí lo único rancio es tu propia culpa. No querer que te encierren cuando sabes que somos culpables. Mira, tu cuerpo.

El cuerpo de Interno 3 empieza a moverse aunque él intenta evitarlo.

Interno 3: ¿Qué está pasando? Esto es muy raro, es salvaje, primitivo.

Interno 1: Sigue el ritmo y relájate.

Interno 2: Reláaaajate.

Interno 1: ¡Baila! ¡Déjate llevar!

La música aumenta su intensidad.

Interno 2: ¡Libéeeeeerate!

Interno 3: No le veo la libertad por ningún lado.

Interno 1: ¡Pie izquierdo adelante!

Interno 2: ¡Adelante!

Interno 3: Me tiene prisionero.

Interno 1: ¡Pie derecho atrás!

Interno 3: ¡Los tiene a todos prisioneros aquí!

Interno 2: ¡Atrás!

Interno 1: ¡Qué retumbe el Oriental Palace!

Interno 2: ¡El Oriental Palace se va a caer!

Interno 1: ¡Mambo!

Interno 3 logra liberarse y huye.

Interno 1: ¡Ey! ¡A dónde vas! ¡Te van a atrapar!

Interno 2: ¿No estamos ya atrapados?

Interno 1: ¡Regresa!

Interno 3 huye; Interno 1 jala a Interno 1 y juntos persiguen a Interno 3.

La música llega a su paroxismo.

Escena 6

-Pasión de trompetista-

Un saxo o trompeta entran a escena, ambos o sólo uno de ellos entran para tocar el solo de "Cerezo Rosa".

El trompeta: Escucha ese sax. ¡Energía! Nunca se había escuchado algo así por aquí. Esa música te absorbe, te transforma. Después de estar (*número de años que lleva en prisión*) ya no eres el mismo, el ritmo te cambia... ¡¿De dónde salió esta maldita música?! ¿Del cielo? Del infierno. En el Oriental Palace nunca se había visto algo igual. Nuestra Big Band conquistó Santa Martha, el Sur, Tepepan, hasta el Teatro Esperanza Iris. (*Suena "Gateando".*) ¿Y saben cuál es su secreto? Pérez Prado, ese chaparro cara de

foca. ¿Hay otro ritmo que logre este contagio entre la gente? Todos vienen a dejarse contagiar. Estamos a teatro repleto, ¡a cárcel repleta! No cabe ni uno más y todos quieren bailar. Nunca se tocó así la trompeta. *(Suena la trompeta.)* Quiere estallar. ¡Qué estruendo! Un grito, una ola, un volcán. Los decibeles aumentan, ¡aumentan! ¡El Oriental Palace se va a caer! *(Termina solo de trompeta y regresan a coro.)* Pérez Prado, maestro. Una vez conocí a ese desgraciado, un pedante de lo peor, pero qué genialidad. Se movía de un lado al otro, saltaba, corría, gritaba: ¡Ahhh! ¡Uggh! Un cubano loco, muy loco. *(Pausa para que El trompeta se una al piano en un solo, potente y corto.)* ¡El Oriental Palace se va a caer!

Suena "Norma la de Guadalajara". Entran los custodios bailando.

Escena 7

-La historia de los dos custodios que aman el mambo-

Los custodios entran al escenario bailando mambo y se dirigen a un lugar para cuidar la puerta que conduce a Pérez Prado. Entran Interno 1 y 2, este último sigue con su bachita.

Interno 1: Buenas jefes, vamos a pasar, aquí está la dorada.

Los custodios les impiden el paso.

Custodio 1 y 2: ¿A dónde creen que van?

Custodio 2: ...Ratas

Interno 1: Venimos a ver Pérez Prado.

En otro plano se ve a El Músico 1 que toca "Patricia" en un tercer plano.

Custodio 1: ¿Entonces les gusta el mambo y vienen a bailar?

Custodio 2: ¡Mambo! ¡Aaaah! ¡Ugh!

Interno 2: ¡Sí!

Interno 1: No...

Custodio 2: ¿Cómo?

Interno 1: Digo que no precisamente...

Custodio 1: No entiendo.

Custodio 2: ¿Les gusta o no les gusta?

Interno 1: Sí nos gusta.

Interno 2: ¡Nos encanta!

Interno 1: Pero ahora/

Custodio 1: ¿Por qué este hombre no trae zapatos?

Interno 2: Porque así se baila mejor el ¡mambo!

Custodios: ¡Ugh!

Bailan Interno 2, Custodios 1 y 2.

Custodio 1: ¡Pie izquierdo adelante!

Custodio 2: ¡Pie derecho atrás!

Custodio 1: (A Interno 1) ¿Por qué no bailas?

Interno 2: ¡Libérate!

Custodio 2: (A Interno 2) ¿No le gusta el mambo?

Interno 1: No, no, no...

Interno 2: ¡Relaja...

Repentinamente los custodios dejan de bailar y callan a Interno 2 con un golpe en el estómago.

Custodio 1: ¡Cállate viejo!

Interno 2: ...la raja.

Interno 1: ¡Sí! Sí me gusta, me encanta el mambo, amo el mambo.

Custodio 2: ¿Y por qué no bailas?

Custodio 1: *(A Interno 2)* ¿Por qué no baila?

Custodio 2: *(Amenazando con golpear a Interno 2)* ¡Por qué no baila!

Interno 2: Porque está angustiado persiguiendo a un tipo amigo suyo al que no le gusta el mambo.

Custodios 1 y 2: ¡¿Qué?!

Interno 2: Y queremos ver al don vergas de Pérez Prado, que es cábula del barrio de aquí del señor *(señalando a Interno 1)*, para ver que nos ayude a encontrar al que nos falta.

Custodio 2: ¿Qué dices?

Custodio 1: ¿Cábulas?

Custodio 2: ¿Del barrio?

Custodios 1 y 2 ríen.

Interno 1: *(A Interno 2)* La próxima déjame hablar a mí.

Interno 2: Ah, déjame ser, déjame hablar libre, yo sí quiero seguir el ritmo.

Custodio 1: Pérez Prado no es cuate de nadie.

Interno 2: Cábula.

Custodio 1: Como sea.

Interno 1: Yo no dije que fuera mi cábula.

Custodio 2: Pero, a ver, déjame entender, ¿a ti te gusta el mambo?

Interno 1: Sí, sí me gusta.

Custodio 2: Pero a este “amigo” tuyo que desapareció, no le gusta el mambo.

Interno 1: Eh...

Interno 2: No.

Custodio 1: Entonces, si a ese “amigo” tuyo no le gusta el mambo, no puede llamarse amigo tuyo.

Interno 1: No, es que, no dijo que no le gustara, más bien, cómo dijo...

Interno 2: ¿Que es ruidoso como aullidos de foca?

Custodios 1 y 2: ¿¡Qué?!

Interno 1: No...

Interno 2: ¿Que es raro, salvaje y primitivo?

Custodios 1 y 2: ¡¿Salvaje?!

Interno 1: No, esa parte no...

Custodio 1: ¿Primitivo?

Interno 2: Que es rancio.

Interno 1: (*Aparte a Interno 2*) Cállate de una vez.

Interno 2: ¡Relá!

Interno 1 lo calla con un golpe en el estómago.

Custodio 2: Ratas, ¡yo les voy a enseñar qué es rancio, salvaje y primitivo!

Los Custodios amenazan con golpear a los internos.

Voz de Interno 3: ¡Por favor! ¡Déjeme salir!

Interno 1: (*A Interno 2*) ¿Oíste eso?

Interno 2: ¡Es él!

Custodios 1 y 2 se miran.

Interno 2: Ahora él suena como foca aullando.

Custodio 1: ¿Ese es su “amigo”?

Interno 2: (*Señalando a Interno 1*) SU amigo.

Custodio 2: Entonces no hay nada de qué preocuparnos. Ya es tarde para él.

Interno 1: ¿Qué quieren decir?

Custodio 1: Su amigo disidente está con el maestro desde hace rato.

Voz de Interno 3: ¡Callen esa música! ¡Déjenme salir!

Custodio 2: Recibiendo su castigo.

Custodios 1 y 2 ríen.

Custodio 1: (*A Interno 1*) ¿A dónde crees que vas? Nadie entra a ver al maestro sin nuestro consentimiento.

Interno 1: De acuerdo, de acuerdo...

Interno 1 intenta engañarlos...

Interno 1: ¡Miren allá! ¡Es Benny Moré, el gran amigo y compañero de Pérez Prado!

Custodios 1 y 2 voltean a ver.

Custodios 1 y 2: ¡¿Dónde?!

Interno 1: (*Jalando a Interno 2*) ¡Corre!

Internos corren en dirección de la celda de Pérez Prado pero encuentran la puerta cerrada. Huyen para no ser atrapados. Custodios 1 y 2 tras ellos.

Custodio 1: ¡Vuelvan acá!

Custodio 2: ¡Sigán la ley del mambo!

Custodio 1: ¡Yo soy el masca la cachimba!

Custodio 2: ¡Yo soy el icuiricui!

Custodio 1: ¡Libre!

Custodio 2: ¡Taxi libre!

Acto 2

Escena 1

Presentador: ¡Atención señores y señoras! La libertad es un bien valioso y hay que racionarlo. No todos sabemos ser libres. A veces, lo mismo que nos hace libres, nos esclaviza.

Escena 2

El presentador se queda en escena y entran el trompetista, el bailarín y los custodios. Interno 3, cautivo de Pérez Prado, baila sin parar aun cuando no hay música..

El trompeta: Recorrimos el mundo entero de un lado a otro. El mambo se impone. El mambo conquista. Plaaanteen la bandera de mambo que rico é, é, é. “Mambo #5”, “Caballo negro”, “Patricia”. Clubes, hoteles, lo mismo en el salón que en el teatro...

Bailarín: Dominamos a los Estados Unidos al ritmo de la música. Nada más desembarcamos, nos estaban esperando. Todas las capacidades llenas. Titulares en todos los periódicos. “Llegó Pérez Prado”. “¡Qué rico el mambo!” “¡Qué rico, qué ricoooo!”

El trompeta: La música me está llamando, emocionando, incitando, arrastrando, como una lava de barro, como un volcán. ¿Qué les encanta? ¿Qué hace mover a las personas?

Bailarín: ¿Cómo que qué les hace mover? Los pies, los hombros. La cintura. Observa: ahí está el milagro... Bailan, ¿quién puede resistirse? ¡¿Quién?! Todos pueden bailar, esa es la libertad. ¡Bailar!

El trompeta: A ver, muchachones... El trombón. Vamos. Saxo. Vamos. El piano. Ese es Pérez Prado. Hay que verlo. Allá quien se lo perdió, quien no pudo verlo en vivo. Allá... ¿A quién se parece? ¿Quién? ¿Quién se niega a bailar? ¿Quién? ¿Alguien? ¿Las americanas?

¿Las peruanas?

¿Las colombianas?

¿Las filipinas?

Entra Pérez Prado.

Pérez Prado: ¡Las japonesas!

Bailarín: ¡Viva Pérez Prado, el rey!

Pérez Prado: *Ahhh. ¿Quién se resiste? ¿Quién? Escucha ese saxo. Los trombones. Toca la percusión. Ataca. Dale. Ahora... Vamos. Esto es una locura. Dilo, solo eso. O mejor, uj. Vamos, uj, por dilo. (Canta.)* No me lleves a La Habana. No busques a Pérez Prado. María Cristina, no, no. Ay, María Cristina, por Dios. Vayaa, Mariita. María Cristina. No, no me lleves a guarachear.

Silencio.

Pérez Prado: Lo más importante de todo, para formar una orquesta, es tener buenos músicos. En México los encontré. El saxofón de Guadalupe...

El trompeta: No soy Guadalupe señor, soy Sosa.

Pérez Prado: *(Señalando a Interno 3)* ...y la voz del Benny.

Interno 3: ¿El Benny?

Presentador: Pérez Prado alucina. El exceso de libertad produce fantasmas.

Aparece, detrás de Pérez Prado, Benny Moré. Benny Moré canta: "Locas por el mambo". Pérez Prado acompaña a Benny, pero siempre dirigiéndose a Interno 3 como si éste fuera el Benny con quien canta.

Benny/Pérez Prado: *(cantando)* ¿Quién inventó el mambo que me provoca? / ¿Quién inventó el mambo / que a las mujeres las vuelve locas? / ¿Quién inventó esa cosa loca? / ¿Quién inventó esa cosa loca? / ¡Un chaparrito con cara de foca!

Presentador: Un magnífico dúo, Pérez Prado y Benny Moré.

Interno 3: *(A presentador)* ¿Y tú quién eres?

Presentador alza sus hombros.

El Benny: Tú no tienes buena voz, cara de foca.

Presentador: *(A Interno 3)* El cautiverio también produce fantasmas.

PP: Pero soy mejor músico que tú.

Interno 3: *(A Presentador)* ¿Por qué me habla a mí?

El Benny: ¿Tú, Dámaso?

Presentador: *(Haciendo gesto de que Pérez Prado está loco)* Cu-cú...

PP: Yo, Benny.

El Benny: *(Viendo a Interno 3)* Veo que estás muy ocupado. Otra vez...

PP: Poquito.

Interno 3: ¿Poquito?

PP: Trabajando en mis composiciones. Pero dime Benny, ¿qué te trae por aquí?

El Benny: No es fácil, Dámaso, créeme.

PP: Pero hombre, qué te pasa, habla.

El Benny: Vengo... vengo a decirte que desde hace tiempo quiero armar mi propia orquesta.

PP: ¿Tu propia orquesta?

Interno 3: Esto no pinta bien.

El Benny: En realidad, mi propia música. ¡Ya la tengo en la cabeza...!

PP: No entiendo, ¿ya no quieres cantar con nosotros?

Interno 3: No, bueno, es que yo no canto...

PP: ¿O es que ya no te gusta el mambo? ¡¿Encontraste otro ritmo?! ¡No hay mejor ritmo que el mambo!

Interno 3: Es horrible... /El Benny: Dámaso....

PP: Lo que quieras decir, ¡dilo de una vez! Nadie deja el mambo así como así.

Interno 3: ¡No soy Benny! /El Benny: Regreso a Cuba.

PP: ¿Qué?

El Benny: Regreso a Cuba.

PP: ¿Estás loco? ¿Después de tantos años? ¿Qué no somos amigos? ¿No compartimos éxitos y fracasos? Si México está lleno de oportunidades, Benny, en el cine, en los clubes, en la televisión. En Cuba no hay nada para mí, para nosotros. Aquí puedo, podemos, grabar discos. Este país me conoce, me quiere. Y a ti también, claro. Tenemos buenos amigos. Además, me gusta su comida, sus noches, sus calles y sus...

El Benny/PP/Interno 3: Mujeres...

PP: Quiero esta ciudad, como si fuera La Habana. Más...

El Benny: ¿Más?

PP: De allá me tuve que ir.

El Benny: Igual que muchos. Y también igual que muchos, yo todavía tengo familia y amigos que me esperan.

PP: Yo no tengo nada qué hacer en Cuba.

El Benny: Pues yo me voy, Dámaso.

Presentador: Benny desaparece.

Pérez Prado: "Familia", "amigos", ¿y yo qué soy?

En su berrinche, Pérez Prado destruye algunas partituras.

Presentador: La música trasforma a la gente. Sin música no pueden vivir.

Pérez Prado: ¡Sin música no puedo vivir! ¡En Cuba no puedo vivir! Pero no necesito a Benny, (a Interno 3), ¿me escuchas Benny?, ¡no te necesito!, no necesito a nadie, con el mambo basta y sobra, con Pérez Prado es más que suficiente.

Suenan unos compases de mambo no. 8.

Presentador: Rey sólo puede haber uno. Benny o Pérez Prado, Cuba o Pérez Prado. El rey siempre está solo. Pérez Prado se queda en México como una estrella y paga su condena: ser el rey del mambo para toda la eternidad. Su soledad construye el Oriental Palace. La prisión para aquellos que no logran escapar de sí mismos. ¡Arriba, caballeros! Que tiemblen los muros y los barrotes. Y sobre todo que baile la gente...

El cuerpo de bailarines baila. Pérez Prado dirige su orquesta con frenesí. Entran los internos que se encuentran en busca de Pérez Prado. Observan como la gente baila. Pérez Prado no les presta atención. Siguen su persecución.

Escena 2

-Persecución-

Interno 2: ¿Cuánto tiempo vamos a seguir aquí escondidos?

Interno 1: Cállate...

Interno 2: Quiero salir a bailar. ¿Oyes eso? Es una fiesta, el mambo me está llamando.

Interno 1: Espérate, están cerca.

Interno 2: Quién te entiende. Primero nos das el mambo y luego quieres quitármelo. Los custodios tienen razón, ¿por qué buscas a ese "amigo" tuyo si no le gusta el mambo?

Los custodios pasan muy cerca, buscándolos.

Custodio 2: Creo que escuché algo.

Interno 2: ¡Por a/

Interno 1: ¡Sh!

Custodio 1: De este lado.

Salen.

Interno 2: ¿Eh? Habla o grito para que nos encuentren.

Interno 1: Porque tiene razón, soy un soplón, ¿contento? Yo di el pitazo el día que nos agarraron. Estoy arreglado con los puercos. A mí me sueltan en unos días, a él no. Pensé que se iba a adaptar fácilmente es este lugar, que iba a agarrar el ritmo pero, así como están las cosas, no va a durar.

Silencio. Música a lo lejos.

Interno 2: Entonces, ¿tiene razón con lo del mambo?

Interno 1: ¿Con qué del mambo?

Interno 2: ¿Cómo con qué? Con que hay algo rancio en todo esto. (*Viendo el final de la bachita que todavía se asoma entre sus dedos*) ¿Cómo no me di cuenta antes? Dijiste, “lo primero es que se tranquilicen y que no dejen ver sus emociones o se los van a comer vivos” ...Y aquí estoy contigo pagando tus culpas. Eres un blandengue, no la vamos a armar/

Interno 1: Baja la voz...

Interno 2: Ah, deja que nos encuentren. Lo último que quiero es estar con un ¡soplón!

Interno 1: Como quieras viejito, pero que no se te olvide que aquí todos somos culpables de algo. Puede que tú no hayas cometido un crimen pero algo traes cargando, o no estarías aquí encerrado.

En este punto Custodios 1 y 2 vuelven a acercarse buscando a los internos.

Interno 2: Las cárceles son para criminales y yo no cometí ningún crimen.

Interno 1: El Oriental Palace no, no sólo guarda criminales. (*Interno 2 se percata de la presencia de los Custodios, intenta decírselo a Interno 2*) Tú, todos tienen que entender. El mambo te da libertad, pero es una libertad momentánea, apenas alcanza para verte a ti mismo, para reconocer tus errores, de qué eres culpable, qué te mantiene prisionero, qué te esclaviza.

Interno 2: Oye...

Interno 1: Déjame terminar que estoy inspirado. La cosa es que no todos están preparados para verlo.

Interno 2: Sí, pero...

Interno 1: Dejar a alguien aquí encerrado, que no está preparado para reconocer sus errores, es peor que encerrar a alguien por un crimen que no cometió. No todo el que comete un crimen es culpable, ni todo el que siente culpa es criminal.

Interno 2: Es que...

Interno 1: ¡Ya casi termino! Y cuando no estás listo para reconocer tus errores, el mambo, en vez de liberarte, te esclaviza. Y por eso tengo que sacar a mi "amigo" de aquí. Listo. Ahora, ¿qué demonios quieres?

Interno 2: Intenté prevenirte pero estabas muy inspirado hablando como predicador.

Custodios 1 y 2: ¡Bu!

Custodio 1: Los tenemos.

Custodios atrapan a Internos 1 y 2.

Escena 3

-Donde se resuelve el embrollo-

Pérez Prado absorbo en la composición de una pieza. Interno 3 permanece inconsciente.

Entran Custodios arrastrando a Internos 1 y 2.

Custodio 1: Maestro, aquí le traemos...

Custodio 2: Otro par de disidentes.

Pérez Prado: ¿Otro?

Custodio 1: Sí, es amigo del que tiene ahí... Del que tenía ahí bailando.

Pérez Prado: Pero de qué hablas chico, si este muchacho de aquí no es otro que el gran Benny Moré.

Interno 2: ¿Se llama Benny?

Interno 1: Claro que no.

Pérez Prado: Claro que sí, es Benny Moré, pregúntale a Guadalupe.

El Trompeta: Pero soy Sosa, señor.

Custodio 2: Disculpe, pero es un disidente, maestro, estoy seguro.

Pérez Prado: ¡¿Están todos vueltos locos?!

Custodio 1: Maestro...

Pérez Prado: Uno me sale con que es Sosa y no Guadalupe, otro con que es un disidente y no Benny Moré, Benny Moré con que se regresa a Cuba, Relaciones Exteriores con que el Himno Nacional Mexicano no se puede recomponer en versión mambo que porque es un símbolo patrio y el culo de Jaime Nunó, ¡sólo falta que me salgan con que no les gusta el mambo!

Custodio 2: No les gusta, maestro.

Pérez Prado: ¡¿Qué?!

Interno 1: No se confunda, claro que nos gusta el mambo.

Custodio 2: ¡Nos fascina!

Custodio 2: ¡Nos encanta!

Interno 2: ¿Quién es Benny Moré?

Interno 1: Me lleva...

Pérez Prado: ¡¿Por qué este hombre no trae zapatos?!

Interno 1: Los perdió cuando/

Pérez Prado: ¡No importa! (A Custodio 1) ¡Tú! Consíguele unos, ¡pero rápido! El mambo es un baile de salón, ¡sin zapatos no se puede bailar mambo! ¡Benny! ¡Benny, amigo, despierta!

Custodio 1 sale por un par de zapatos.

Interno 2: *(A Interno 1) ¿Qué crees que le hizo este cubano cara de foca a tu amigo?*

Pérez Prado cachetea a Interno 3 pero éste no responde.

Pérez Prado: No entiendo, a Benny le encanta el mambo pero hoy, después de bailar 5 horas seguidas de mis mejores piezas, simplemente, se desmayó.

Interno 1: ¿5 horas?

Custodio 2: ¡Qué gloria señor!

Pérez Prado: Al compás del mambo, Caballo Blanco, Cerezo Rosa, Chicago, Dengue, El Manisero, El Ruletero, Guantanamera, La niña Popoff, Lupita, María Bonita, María Cristina, Patricia, el número 5, el número 8, Tequila y luego volvimos a empezar, una y otra vez hasta que perdió la conciencia. Tal vez si le ponemos otra cosa, ¿qué tal “Rico, caliente y sabroso”?

Custodio 2: Gran idea. / Internos 1 y 2: No...

Pérez Prado: O, ¿“Qué rico mambo”?

Custodio 2: ¡Sí! / Interno 1: ¡No! / Interno 2: Piedad...

Pérez Prado: ¡Ya sé! “Norma, la de Guadalajara”.

Custodio 2: ¡Síííí! / Internos 1: No hay remedio... / Interno 2: Este no piensa más que en sí mismo, ¿verdad?

Pérez Prado: *(A Interno 2) ¿Disculpa?*

Interno 2: Digo que usted será don vergas pero es un ególatra, no piensa más que en usted y en su mambo. Este pobre hombre no es Benny Moré, es nuestro amigo y está privado por oír y bailar tanto mambo, ¡odia el mambo!

Custodio 2: Tssss...

Pérez Prado: ¿Qué cosa dijiste?

Interno 2: Que odia el mambo, lo desprecia, le parece espantoso, como aullidos de foca, dijo.

Custodio 2: ¡¿Cómo te atreves?!

Custodio 1 entra con los zapatos.

Custodio 1: Aquí están los zapatos, maestro.

Pérez Prado: ¿Y yo para qué chingados quiero un par de zapatos?

Custodio 1: Pero...

Pérez Prado: ¿Y para qué chingados quiero un par de matones, si en vez de mantener lejos a los disidentes, andan por la prisión reogiendo y boleando zapatos?

Custodio 1: Pero, maestro.

Pérez Prado: Nada de “pero, maestro”. Pónganse todos a bailar que se enfría la pista.

Custodio 2: Sí, maestro.

Pérez Prado: *(Al Presentador)* Tú también.

Presentador: ¿Yo?

Custodio 1: Ya lo oíste.

Todos bailan.

Pérez Prado: Claro, casi se me olvida, ¡música!

Pérez Prado vuelve a sumergirse en la composición. El baile dura un momento, luego El trompetista y el Bailarín se separan de la banda para ver trabajar a Pérez Prado.

El trompeta: Se cree el Bethoveen tropical.

Bailarín: Llevamos años viviendo de los mismos éxitos. Lleva años sentado ahí. Escribiendo su próximo hit. Me siento...

El trompeta: Aburrido.

Presentador: (*Todavía bailando*) La tragedia. Género teatral que nos conecta como especie. Desde la Antigua Grecia hasta Pérez Prado y, por qué no, hasta los miles de internos que se encuentran ahora mismo privados de su libertad. ¿Qué nos mantiene cautivos? Digo, además de los muros y las rejas. ¿Qué nos esclaviza? Lo de siempre: hombres y mujeres que se conciben más grandes de lo que son hasta que su propio ego los derriba. ¿Quién es realmente libre? ¿Sólo es libre aquel que es libre de sí mismo?

Custodio 2: (*Que ha seguido bailando junto al resto.*) ¿Cuánto tiempo llevamos aquí?

Presentador: Ya hemos perdido la cuenta.

Custodio 2: ¿Por qué bailamos?

El trompeta: Por inercia.

Bailarín: Tenemos que renunciar a la banda o no llegaremos a ningún sitio.

Custodio 2: ¿Qué es el mambo? Se lo preguntan aquí en el reclusorio.

Custodio 1: Un desconcertante frenesí.

El trompeta: Arrebatadamente popular.

Bailarín: Imposible de definir.

Interno 1: El mambo es un misterio.

Interno 2: Recurso onomatopéyico.

Custodio 2: Ritual afrocubano mexicano.

Custodio 1: La caña cae al grito de mambo.

Bailarín: Salvaje, primitivo, delirante.

Interno 2: Animal, mambo.

Interno 1: Contrapartida del psicoanálisis.

Bailarín: Suave, duro, dale. Dilo.

Todos: Mambo.

Todos bailan hasta el agotamiento. El cansancio obliga a algunos a bailar fuera de ritmo, a otros, los empuja a hacer pasos muy distintos a los acostumbrados.

Interno 3 recobra la consciencia.

Benny Moré que aparece atrás de Pérez Prado:

Benny Moré: Dámaso Pérez Prado, ya no eres el rey del mambo. La gente te ha olvidado. No fuiste tú quien inventó el mambo.

Pérez Prado: (A Interno 3) Benny, ¿dijiste algo?

Interno 3: Dije que tu mambo tiene algo rancio Pérez Prado. ¿Qué escondes?

Pérez Prado: ¡Silencio!

La música se detiene pero Presentador, Internos, Custodios y algunos miembros de la banda siguen bailando.

Interno 2: Esto es horrible, ¡déjenos salir!

Custodio 1: ¡Más! ¡Quiero más! ¡Necesito más!

Benny le dice algo al oído a Interno 3.

Pérez Prado: (A Interno 3) Pero, ¿Benny? Tú... Tú no eres Benny Moré. ¿De qué te ríes?

Interno 3: Usted no inventó el mambo ni es rey de nada. Me lo dijo Benny Moré entre sueños. ¡Usted plagió a alguien, señor! La fama se le subió a la cabeza y los Cubanos lo acusan de plagiador.

Benny: El río que fluye abajo del mambo del Oriental Palace es el río de tu conciencia, Dámaso. El espejo de tu culpa.

Pérez Prado: (Viendo por primera vez a Benny Moré) Yo no plagié nada Benny, no soy un criminal.

Benny: Todos somos culpables de algo. Puede que tú no hayas cometido un crimen pero algo traes cargando o no estarías aquí encerrado.

Pérez Prado: Yo creé algo nuevo.

Benny: A partir de algo viejo. De las tradiciones de una tierra a la que no quisiste volver. Todo lo que eres se lo debes a Cuba y a su gente.

Pérez Prado: No seas cursi Benny. Si no tienes nada mejor qué hacer aquí vete.

Benny: Déjalos ir.

Pérez Prado: Son disidentes. El mambo los hace libres, ¡tienen que aprender!

Benny: Pero la libertad no está en el mambo. Está en elegir dejarse o no dejarse llevar. En elegir bailar o no bailar.

Pérez Prado: Y eso fue lo que tú hiciste. Elegiste volver a Cuba. Yo elegí quedarme, yo elegí el mambo.

Benny: No Dámaso, lo tuyo no es elección. Lo tuyo es adicción a ser el rey.

Pérez Prado: *(A Presentador, Internos, Custodios...)* ¡Deténganse!

Todos caen rendidos.

Pérez Prado: Si tanto los quieres, llévatelos. Yo no necesito nada de nadie. No le debo nada a nadie. Yo hice el mambo. Yo soy el rey del mambo.

Benny: Nadie quiere oír la verdad.

Pérez Prado da la espalda a Benny. Primero regresa a su mesa de composición. Luego deambula por el escenario hablando consigo mismo, fuera de sí.

Benny: <i>(A Presentador, Internos, Músicos y Custodios)</i> Levántense y digan uno a uno si quieren o no, seguir bailando.	Pérez Prado: <i>(Para sí mismo)</i> ¿Adicto a ser el rey? Era un regalo, el Oriental Palace...
Presentador: Hagan como quieran, yo me largo.	Un lugar para ser felices siempre. ¿Acaso no quieren ser felices? ¿Seguir el ritmo? ¿Seguir las reglas? ¿Mis reglas? ¿Es mucho pedir?
Custodio 1: Bailo.	
Custodio 2: Ya no bailo.	
Interno 1: Bailo aunque bailar sea querer escapar y no poder.	Soy el inventor del baklán, el suby, la culeta, el Mene-mene, el pau pau, el ja.

<p>Interno 2: No bailo porque bailar es encontrar una cárcel adentro de otra cárcel.</p> <p>Benny: ¿Y tú?</p> <p>Interno 3: Aquí adentro parece que la vida nos pasa por el lado, nos aplasta, nos rebasa. La peor pesadilla es no poder regresar el tiempo. Descubrir que eres culpable, que tienes deudas, y no poder remediarlo. Bailo. No para olvidar. Para ver con claridad y acordarme siempre.</p>	<p>Soy el inventor de la chungu, el twis, el bonson, el dengue, el bossa nova, el chacha cha. Soy el autor de Mosaico Cubano, Viva Santana. Estoy en el cine, en la televisión.</p> <p>Yo soy el rey del mambo.</p> <p>¡El mambo soy yo!</p> <p>¿Adicto a ser el rey?</p> <p>Adicto a ser feliz.</p> <p>El Oriental Palace era un regalo...</p>
--	---

Benny: Y tú, ¿Dámaso?

Pérez Prado: *(A público)* Yo soy Dámaso Pérez Prado y elijo vivir en el mambo para rebasar el tiempo, y este será mi legado. Porque al cabo que aquí adentro, quizás el único encierro sea que cada quién hace lo que se le da su rechingada gana. Pero también nuestra única libertad.

Todos: ¡Viva Perez Prado, el rey!

Todos: ¡Yo soy! ¿Quién? Del Reclu Oriente. Que si, que no, del reclu oriente.

Presentador: Y porque todos estamos aquí y de alguna manera somos o hemos sido Pérez Prado, algunos de nosotros también queremos decir quiénes somos, de dónde venimos y cuál es nuestro legado.

Cada vez que alguien va a tomar la palabra, tiene que decir de donde viene con la frase: "Yo soy", los demás preguntan, ¿quién? Y responde lugar y cuál ha sido su legado en este mundo. Una vez que pasen unas 5 personas, el espectáculo cierra con la canción del ruletero.

Epílogo

Testimonios ¿Cuál es mi legado?

Toño

Desconozco a qué vine a la vida, pues yo no sé si fui planeado para un propósito o fui concebido por un momento de placer de mis padres, o quizás no placer sino descuido. Estoy lleno de interrogantes, que habitan en mi mente y de las cuales ahora no tengo ninguna respuesta. Además de esto, a lo largo de mi vida he pasado por muchas experiencias buenas y malas y creo que nadie sabe claramente a que vino a este mundo.

Isra

Puedo decir que este mundo es muy hermoso, pero también algo muy complicado, ya que desde que nací era obvio que no podía saber que me deparaba el futuro. Pero el mundo es una cosa y la vida otra y eso es un punto fundamental para que me pudiera abrir camino a través de mi juventud y dirigiéndome a mi vejez. Me di cuenta en ese lapso de tiempo que la vida es complicada ya que tengo que tener en mente que es lo que quiero para mí. Distinguir de lo bueno y lo malo y elegir. Ahora es evidente para mí que había un momento en el que no tenía la madures suficiente y no sabía que era lo que quería para mí. Ahora comienzo a observar que necesito un suelo firme, y un sentido de vida para saber cuál es mi misión en este mundo. Hay tantas maneras de expresar esa misión como personas en el mundo, pues realmente la vida la haces tú y es cuando nos damos cuenta de a que venimos a este mundo.

Montana

Yo no pensé que mis decisiones llegarían a tener estas consecuencias. Vine aquí a experimentar lo que el mundo tiene para mí y aprender más de la vida. Ahora quiero tomar todo lo bueno y no lo malo.

Isunza

Yo a este mundo vine a ser una persona de bien. Sin embargo he cometido errores que me han enseñado muchas cosas. He tenido muchos ejemplos de que la vida no es mala si hacemos las cosas bien y con ganas de salir adelante y dar ejemplos para que nuestros hijos nuestros malos hábitos

Raúl

Vine a cumplir con un legado que dejaron mis ancestros pero en el camino me perdí y comencé a cometer una serie de errores que son irrefutables y muchos imperdonables. Pero si es mi deseo cambiar mis hábitos y dejar algo mejor para los que se quedan.

Maelo

Desde que era pequeño tuve muchas carencias y quedé huérfano de padre a los 7 años. Desde esta edad mi madre me obligo a trabajar para comer. Una vez adulto esperaba tener sólo un hijo con mi esposa para que este niño o niña no creciera con las carencias que yo tuve. Deseaba que mi hijo tuviera todo lo que no tuve y deseaba inculcarle responsabilidad, que tuviera fuerza, perseverancia y sentido de justicia. A pesar de mis deseos, no creo en la justicia, pues soy víctima del destino, todo por defender a una persona que no debí. Después de tantos años quiero hacer todo lo posible por ayudar a la gente que pueda.

Don Julio

Vine a este mundo a ser un profesionista, pero el mundo no me lo permitió. Sin embargo cuando salga voy a continuar con mi camino. Tengo ganas de trabajar y de dejar un legado para mis amigos y familia. Espero tener una nueva oportunidad y deseo no mirar atrás.

Curi

Quiero aportar a este mundo por medio del perdón, es decir perdonarme por todo. Por mis pensamientos errados y mis resentimientos, por mi maldad, odio, por creer que soy una víctima del sistema y todos aquellos pensamientos sin amor. Prefiero seguir mi camino que pueda servir como una luz a las personas que lo necesiten y prepararme para ser una especie de héroe que pueda realmente ser servicial, ser útil y ayudar a donde quiera que vaya.

Juve

La verdad no se a que vine, pues nadie me lo preguntó antes. Pero si quieren saber he venido a llorar, a reir y a divertirme, porque la vida es hermosa, en esta vida hay de todo, todo depende de como lo quieras vivir. Si soy honesto cuando yo muera si alguno de mis órganos sirve con mucho gusto lo doy, para que otra persona viva. Por que la vida es hermosa y hay que disfrutarla, quisiera no morir nunca, pero todo tiene un ciclo.

Lino

He venido a tratar de ayudar a las personas olvidadas. Niños, ancianos, a los que siempre han tenido menos. He llorado con ellos y vine a este mundo a ayudar.

Sosa

He venido a dejar mi don, sé que es algo espiritual, lo puedo definir como escuchar y ser empático. Vine a ayudar.

Cachetes

Aunque a veces dudo de mí, nunca me olvido de quien soy

Dávalos

Mi misión en mi infancia era prepararme estudiando. Conforme pasaron los años cambiaron mis ideas: honrar a mis padres, vivir decentemente. Formar una familia con la que me ganaría el respeto en sociedad. Cuando caí preso me había olvidado de algo y ese algo era yo. Ahora creo que mi misión es vivir mi propia vida, haciendo y disfrutando del mundo, sin hacer daño a nadie. Amarme, amar a mis hijos, hermanos y todos a mi alrededor. Esa es mi misión.

Anexo 3

Glosario de ejercicios teatrales

i IMAGEN DE IMÁGENES

Objetivo: Aprender a usar el cuerpo para explorar una idea o emoción

Instrucciones: Este es un buen calentamiento para otras actividades que consisten en construir estatuas relacionadas con un tema (como la actividad siguiente). Pídeles a los participantes que se dividan en grupos de 5 o 6. Cada grupo va a ser una familia. El propósito de esta actividad es tomar fotos imaginarias de estas familias.

- Dale a cada grupo dos sillas que puedan utilizar para su foto. Pídeles que entren en su marco para que creen una foto de familia.
- Empieza por preguntarles a los participantes qué hace que una foto sea buena: cosas como las expresiones de la cara, la postura, la posición, etc. Luego, pídeles a los participantes que se imaginen que están posando para una foto de familia. Una vez se hayan colocado en posición de foto, les pides que se congelen y se mantengan inmóviles. Da una vuelta por el espacio y toma una foto al cuadro imaginario de cada familia.
- En la segunda vuelta de hacer cuadros de familia, pídele al grupo que represente un tipo de familia en particular: la familia feliz y despreocupada, la familia espiritual, la familia consumidora, la familia comprensiva, la familia furiosa, la familia independiente, la familia codependiente, la familia creída y pretenciosa. Es una buena idea mantener esta visión desenfadada para luego tratar temas más complejos, pero siempre desde una perspectiva desinhibida.
- Asegúrate de que la última postura de cada grupo sea positiva.

ESCULPIR EMOCIONES

Objetivo: Explorar las formas de expresar emociones a través de esculturas corporales. Este es un calentamiento para esculturas en grupo.

Instrucciones: Empieza por demostrar cómo una persona puede esculpir a otra –básicamente mueve a los participantes de manera que creen una estatua que exprese una emoción. Existen tres métodos para hacerlo:

1. A pide permiso para tocar a B, y luego mueve a B gentilmente en una posición.
2. A le pide a B que imite la forma y expresión facial de A.
3. A mueve el cuerpo de B moviendo una cuerda imaginaria que está atada a las manos, pies, etc. de B.

Una vez que has demostrado el proceso de esculpir, pide a los participantes que elijan ser A o B. Empieza con A esculpiendo a B, y luego cambia. Deja tiempo entre las esculturas para que los participantes observen todas las esculturas del grupo. Puedes incluir cualquier emoción. Asegúrate de terminar con una emoción positiva. Al final de la actividad pide a todos que se sacudan las posturas fuera de sus cuerpos.

ESCULTURAS EN GRUPO

Objetivo: exploración de temas sociales

Instrucciones: Este ejercicio es excelente para explorar temas, y puede realizarlo cualquier grupo de cualquier tamaño. Pide a los participantes que escojan un tema o un asunto: educación, compras, presión de grupo, violencia, etc.

- Pídele a una persona que se ponga de pie en medio del espacio y haga una forma con su cuerpo, que represente algo relacionado con el tema elegido.
- Pídele a una segunda persona que se una a la primera persona, haciendo otra forma que también represente algún otro aspecto del tema.
- Continúa invitando a la gente a participar siempre que tengan algo nuevo que añadir a la escena.
- Invita al resto del grupo a observar la escultura final y que, como grupo, reflexionen sobre lo que ven.

ESCULTURAS QUE HABLAN

Objetivo: Explorar con profundidad los temas

Instrucciones: La próxima versión de este ejercicio es pedir a los participantes que permanezcan en su

posición después de completar la escultura en grupo.

- A continuación, pide a los participantes que se metan en la piel del personaje que están representando en esta escultura, y que inicien un monólogo en voz baja, adoptando el rol de este personaje. Pídeles a todos que suban el volumen de sus monólogos y luego lo bajen de nuevo.
- Luego, empieza a moverte de persona en persona. Cuando toques el hombro de cada participante con la mano, subirán el volumen y escogerán una frase de su monólogo y la repetirán. Cuando dejes de tocar su hombro, volverá a escucharse un murmullo.
- Pasar de una persona a otra, hasta que todo el mundo haya escuchado todos los mensajes.
- Invita a los que formaron la estatua y al resto del grupo a reflexionar sobre la experiencia. ¿Qué ha revelado la estatua sobre este tema?

ii GRUPO, POEMA Y ACTUACIÓN 40 minutos o más

Objetivo: Trabajar en equipo, expresión creativa, presencia personal

Materiales: Papel, bolígrafos, cinta adhesiva, objetos para utilizar como parte de la actuación, como por ejemplo bufandas e instrumentos de percusión

Instrucciones: Esta actividad puede ser utilizada para tratar un tema específico. También puede ser utilizada como una actividad de noche con un grupo numeroso de personas. Empieza por pedir a todos que se inventen una metáfora sobre el tema tratado. Podría ser una metáfora que represente la vida de un participante cuando tenía 15 años, su vida como trabajador social, como maestro, como un agente

promotor de cambio social, o una metáfora que represente la relación con su creatividad. Cualquier propuesta que sea relevante para el grupo es válida.

Una vez todos se hayan inventado una o dos metáforas, pídele a un voluntario que escriba todas las metáforas en una cartulina, para lo que es necesario que cada persona diga su metáfora en voz alta. Si alguien no tiene todavía una metáfora, pregúntasela de nuevo después de preguntar a todos los del círculo.

Una vez las metáforas estén escritas, divide a los participantes en grupos de 4 o 5 personas. A continuación, cada grupo tiene que elegir una metáfora de la lista hecha previamente. Luego, cada persona en ese grupo va a utilizar esta metáfora como la frase de introducción en la escritura libre. Cuando el grupo haya elegido su metáfora, cada persona, en cada grupo, escribirá dicha metáfora en la parte superior de una hoja en blanco.

El siguiente paso invita a todo el mundo a hacer una escritura libre, durante cinco minutos, dejando que la metáfora inspire la escritura. Este proceso de 'escritura libre' puede compararse con pelar una cebolla, ya que permite llegar a niveles más profundos de entendimiento de la metáfora.

Una vez finalizada la escritura, pide a todos que lean la suya y que subrayen 2 o 3 frases que les guste por alguna razón. Pueden ser escogidas por cómo suenan, por el significado o por otro motivo.

Reparte tiras de papel en blanco a cada grupo y que cada persona escriba las frases que ha subrayado en las tiras. Una frase por tira.

El siguiente paso es invitar a todos a que junten todas las tiras del grupo y que, con las tiras, hagan un poema.

Una vez hecho el poema hazles saber que la última fase de la actividad consiste en presentarle a los otros grupos una representación del poema utilizando tres formas de artes distintas, como por ejemplo: la lectura del poema, un baile o movimiento improvisado, percusión, canto, artes visuales, entre otras.

Crea un espacio para presentar las obras creativas y prepárate para ser sorprendido.

Recomendaciones: A todo el mundo le gusta esta actividad. Por lo general, los participantes se sienten muy orgullosos de los poemas que se han inventado y se divierten con el espectáculo. A menudo se les recuerda que se trata de una presentación corta, informal, y que no es gran cosa. Al mismo tiempo, les

pedimos que actúen como si hubiesen estado ensayando durante 6 meses y que éste es su gran debut.

Este ejercicio busca acceder a datos y detalles, tanto objetivos como subjetivos, de la vida de las personas de una manera clara y directa. A partir de una entrevista se comenzará a construir una narración, un cuento que permita revivir el pasado. Las entrevistas se realizarán de manera individual y serán sugeridas desde un ámbito muy general para adentrarnos a un relato biográfico. La finalidad es que cada persona se sienta libre y confiada de contar su historia. Cada uno de los participantes tienen que dar tanta información como sea posible a manera de mostrar la transición y los vínculos entre unos acontecimientos y otros. Se pedirá que den detalles sobre los hechos, como: tiempos, espacios, motivos, planes, estrategias, capacidad y habilidad para afrontar los acontecimientos. Dentro de esta práctica es importante que el narrador desarrolle sus ideas en torno a aquello que considere relevante. Sus ideas base constituirán la estructura desde donde se interpretará el lugar donde se concibe el narrador en relación con el mundo. Este desarrollo del contexto en una práctica narrativa permite obtener una visión global y coherencia difícilmente alcanzada de otro modo.

Un ejemplo de cómo se dinamizaría la actividad sería:

1. Encontrarse cara a cara con la persona que entrevista y mirarse a los ojos durante 2 minutos sin hablar.
2. El facilitador pregunta “Yo sé que las historias de todos nosotros son importantes, desde el niño que fuiste hasta el día de hoy. Quiero que pienses en los eventos más significativos de tu vida y los compartas conmigo, lo que es más importante para ti, es lo más interesante para mí.”
3. El facilitador dará comentarios a manera de reflejo a aquello que perciba que genera alguna emoción. Ejemplo, veo que te sientes enojado cuando hablas de eso, podrías explicarme por qué te sientes así.
4. La sesión terminará con una retroalimentación objetiva del relato y un agradecimiento por compartir el testimonio.

iv ACTIVIDAD DE TOMA DE CONTACTO

Tiempo: 20 minutos

Descripción de la actividad

Se empieza preguntando a los participantes cómo se sienten cuando entran en contacto con el grupo. Se pide a los participantes que caminen alrededor del auditorio, ocupando todo el espacio. No deben mirar, hablar, ni tocar a nadie. Simplemente tienen que llenar los espacios vacíos. Se les pregunta cómo se sienten en este grupo. ¿Se sienten tensos? ¿Alterados? ¿Nerviosos? Se les pide que mientras caminan respiren profundamente y mantengan la calma. Que empiecen a prestar atención a la gente que los rodea. Que se observen los unos a los

otros. Entonces comiencen a soltarse un poco y empiecen a saludar a los demás, solo con la mirada.

Ahora se les pide que se acerquen a alguien. Coloquen espalda con espalda, con los codos entrelazados. Ahora dense la vuelta y miren a la cara de su compañero: por turnos, digan su nombre y de dónde son y respondan a las siguientes preguntas (las primeras preguntas son muy fáciles, por ejemplo, cuál es tu comida favorita y a qué has tenido que renunciar para estar en este proyecto).

Se deja el tiempo suficiente para que respondan a las preguntas y luego se les pide que den las gracias a su compañero y vuelvan a caminar por el aula.

A partir de aquí, trabaja con los participantes para que se sientan cada vez más relajados mientras se mueven por el aula. Pídeles que respiren y observen sus pies mientras caminan por el suelo. Encontrad a otro compañero y formulad una nueva pregunta (el segundo lote de preguntas es un poco más profundo: algo que te gusta del lugar donde vives y algo que cambiarías si pudieras).

Se continúa la actividad con preguntas cada vez más íntimas:

Por ejemplo:

Una ocasión en la que te arriesgaste y un riesgo que tomarías si te atrevieras.

Si pudieras conocer a cualquier persona del mundo, quién sería y qué te gustaría decirle.

Si pudieras influir en algún aspecto de este mundo, qué sería y por qué.

Alguien a quien quieres y por qué.

Algo de ti que pueda sorprender a tu compañero.

Un gran sueño que tengas para tu vida.

Si te encontraras frente a un micrófono y todo el mundo te estuviera escuchando, qué dirías.