



Dirección de “El rey de Harlem” de Federico García Lorca con el grupo Teatro Camuflaje.

***INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO.***

***PRESENTA: JAVIER VERA CHÁVEZ.
INVIERNO 2010.***



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS.

Agradezco con todo mi amor a mis padres por estar siempre cerca de mí y por la buena educación que me brindaron.

Mil gracias a todos los maestros con los que me he tropezado en este largo camino.

Agradezco muy especialmente a la Maestra Guadalupe Bejarle quien desinteresadamente me guió en la realización de este trabajo.

Al maestro Tibor Bak-Geler Geler, muchas gracias por su gran educación y amabilidad y la buena disposición en el cumplimiento de sus labores.

Agradezco infinitamente a Miguel Ángel Reyna por su gran bondad y calidad humana.

DEDICO ESTE TRABAJO A:

A mis padres, Ruth e Isidro por su amor y paciencia, ¡más vale tarde que nunca!

A mi amada esposa Chávella, por ser mi ejemplo e inspiración.

A mi hermano Isidro por ser no solamente un buen hermano sino un gran amigo.

A todas las obras que están por venir, a todos esos momentos que viviré en el escenario, a todos esos personajes que me están esperando para darles vida.

SUMARIO

Introducción - 1

I. Marco contexto - 3

1.1 Federico García Lorca y “El Rey de Harlem” - 3

1.2 Análisis literario de “El Rey de Harlem” – 7

II. Desarrollo del trabajo – 16

2.1 Entrenamiento actoral – 16

2.2 Concepción de la puesta en escena – 21

2.3 El montaje – 23

2.4 Estreno en el decimo festival de teatro universitario 35

III Criticas y conclusiones – 38

3.1 Críticas – 38

3.2 Conclusiones – 42

Bibliografía – 49

Dirección de «El Rey de Harlem» de Federico García Lorca con el grupo Teatro Camuflaje

INTRODUCCIÓN.

En este trabajo reflexiono sobre la puesta en escena del poema “El Rey de Harlem” de Federico García Lorca con el grupo Teatro Camuflaje, el entrenamiento actoral, el proceso de montaje y el resultado del mismo. He decidido dar fe de mi proceso como director con este trabajo debido no solamente a un gusto personal por dicho autor, sino porque es con esta puesta en escena en donde he podido conscientemente aplicar mi conocimiento y experiencia, así como darme cuenta de mi método de trabajo, tanto como director y docente.

Cuando cursaba los primeros años de universidad, en alguna materia nos dejaron la lectura de un texto dramático de García Lorca y buscando la obra que me habían encargado, descubrí su poesía, la cual llamó inmediatamente mi atención, sobre todo el poemario: *Un poeta en Nueva York*, en ese momento el poema que me gustó fue “El rey de Harlem”. Los primeros versos me atraparon inmediatamente: «Con una cuchara arrancaba los ojos a los cocodrilos y le daba nalgadas a los changos, con una cuchara...»; empezaron a circular una serie de imágenes por mi cabeza, una jungla urbana llena de aventuras y cosas desconocidas. Al terminar la lectura supe que este texto me acompañaría por largo tiempo y por qué no, algún día ponerlo en escena aplicando mis propias ideas y las técnicas de dirección que estaba aprendiendo en esos momentos a partir de mi paso por la universidad.

Reflexionando sobre el porqué de mi preferencia por este poema, pienso que se debió, al uso de la metáfora y el ritmo, el verso libre, las palabras de uso cotidiano entrelazadas con los nombres de plantas y animales, logrando todo esto una combinación sonora que permite al lector generar imágenes, para con ello, crear la historia. Es en este punto donde encontré la teatralidad del poema y la posibilidad de escenificarlo, ya que si en la imaginación podemos crear estas atmósferas urbanas, pero primitivas a la vez, llevarlas a la acción física, a la interpretación en escena, me daría como director la posibilidad de generar una historia propia, (mi visión del poema), entrelazada con el texto mismo y al no haber una

estructura propia del teatro le permitiría a los actores romper con la forma escénica para poder crear libremente un personaje y explorar en sus múltiples posibilidades creativas, logrando así un crecimiento escénico indispensable para su desarrollo teatral, así como un espectáculo original.

Los años pasaron, y laborando en el ahora desaparecido CAEN (Centro de Artes Escénicas del Noroeste), -en un taller que impartía de actuación-, sugerí la realización de espectáculos escénicos basados en textos no dramáticos con el propósito de estimular la creatividad y la capacidad para resolver textos para la escena. Un grupo de cuatro muchachos me pidió consejo sobre qué texto realizar y fue entonces que recordé aquel poema de Lorca que tanto me gustaba; para la clase siguiente, los muchachos ya traían las copias del poema y les había agradado bastante, debido a las palabras que utiliza el poeta, las descripciones, el uso de un lenguaje diferente al suyo, el ritmo y musicalidad al leerlo, observando que existía la posibilidad de traducir este texto en acciones, de tal forma que lo empezamos a trabajar. Al mismo tiempo me desempeñaba como maestro de un taller teatral en la UABC (Universidad Autónoma de Baja California) -taller que continuó dirigiendo en la actualidad-, y en el cual desarrollaba una actividad semejante a mi trabajo en el CAEN. Por problemas financieros, esta institución educativa tuvo que cerrar sus puertas y el pequeño grupo de cuatro muchachos inquietos por el arte escénico se integraron al grupo de la UABC, donde decidimos, por lo atractivo y avanzado del proyecto, (el cual ya había tenido algunas confrontaciones con el público) dedicarnos de lleno al montaje de “El rey de Harlem”, integrando ahora a veinte jóvenes más, lo cual enriqueció enormemente al espectáculo, además de tener el estímulo de haber sido invitados a participar en el XI festival universitario de teatro organizado por la UABC.

En el presente trabajo iniciaré hablando sobre Lorca, un poco de su vida y su obra con el afán de contextualizarlo política y culturalmente; me referiré también al poemario *Un poeta en Nueva York* de donde se desprende “El rey de Harlem”; en este punto presentaré un análisis del poema con el fin de exponer el por qué me fue conveniente para representarlo escénicamente.

Posteriormente, reflexionaré sobre la puesta en escena: La forma en que entrené a los participantes del montaje, de mi concepción de la obra y del proceso mismo de la dirección del espectáculo. Por último hablaré del resultado de la confrontación con el público, desde el estreno de la obra, las críticas recibidas y el término del proyecto, concluyendo así con el aprendizaje obtenido de esta experiencia.

En la vida laboral me he visto en la grata necesidad de aplicar las herramientas aprendidas en la universidad, formando y enriqueciendo así mi experiencia profesional como director, actor y docente y con ello confrontar a los jóvenes de mi taller con ellos mismos y su entorno, ayudándolos a encontrar su función en el ámbito social-artístico. Para fines de este trabajo, me enfocaré en los siguientes objetivos: Como objetivo general, me propongo reflexionar sobre el proceso de dirección de la puesta en escena del poema “El Rey de Harlem” de Federico García Lorca; para con ello concientizar la metodología del montaje y continuar desarrollándola en futuros trabajos.

El objetivo específico de este trabajo es describir el proceso del entrenamiento actoral con los aspirantes de actuación del taller de iniciación actoral de la UABC campus Tijuana para la realización de la puesta en escena del poema de Federico García Lorca “El rey de Harlem” con el fin de guiarlos a encontrar mayor claridad de su participación en el teatro y de la creación de un espectáculo dirigido a un público local en Tijuana, B.C.

I. Marco contextual

1.1 Federico García Lorca y “El rey de Harlem”

Curiosamente siendo Lorca un dramaturgo exitoso, encuentro en su poesía una gran riqueza dramática digna de llevarse también a la escena. A fin de cuentas, el poeta escribe para ser escuchado, para llegar a la sensibilidad colectiva, sacudirle las entrañas y en última instancia, para transformarnos en mejores personas. Pienso que Lorca, desde muy pequeño, fue muy convincente, es decir, tuvo la conciencia despierta y para ello basta con hacer un breve resumen de su corta pero muy prolífica vida:

Nació en Fuente Vaqueros, Granada, el 5 de junio de 1898 en España, en un lugar meridional y de geografía campestre, de influencias árabes mezcladas con el folclore regional y por supuesto muy rico en arte, historia y religión. Fue educado muy bien, recibiendo de sus padres dos herramientas valiosísimas e indispensables para su desarrollo como humanista: la literatura y la música. Vivió una época de transformación social que culminó con la guerra civil española. En el ámbito artístico-cultural, fue heredero de la llamada generación del 98, la poesía pura, el surrealismo e incluso hasta de los poetas malditos.

Realizó estudios universitarios en leyes, los cuales interrumpió por estar en la residencia de estudiantes de Madrid, pero retomó más tarde, para graduarse como abogado. A los 19 años, escribió su primer artículo, a los 22 años, se estrenó su primera obra dramática, «El maleficio de la mariposa». Se rodeaba de amistades como la de Salvador Dalí y Luis Buñuel. También estuvo bien relacionado con el gobierno pre-Franquista, en el área cultural por supuesto, llegando a ser codirector de la compañía estatal de teatro *La Barraca* en donde contaba con el presupuesto suficiente para dirigir, escribir y adaptar teatro.

Pienso también que Federico García Lorca poseía, debido a su propio contexto, una visión clara y madura de su mundo, lo cual le permitía disfrutarlo conscientemente y valorarlo a través de su voz, su poesía, su teatro y su música, afrontando las consecuencias buenas o malas que lo anterior produjera. Fue un libre pensador, amante de su España, murió por sus ideales, por sus propias convicciones, en una época en la que al que hablaba libremente lo mandaban callar, por no decir matar. De tal suerte que fue traicionado consciente o inconscientemente por el poeta Luis Rosales y lo fusilaron la madrugada del 18 de agosto de 1936, según esto, por viejos rencores con su padre un supuesto cacique progresista. Actualmente se cree que sigue enterrado en una fosa común.

Lorca se auto definió en una entrevista a *El Sol de Madrid* como «un hombre integral» que vivió conscientemente su tiempo y participó activamente en la sociedad:

«Yo soy español integral y me sería imposible vivir fuera de mis límites geográficos; pero odio al que es español por ser español nada más, yo soy hermano de todos y execro al hombre que se

sacrifica por una idea nacionalista, abstracta, por el sólo hecho de que ama su patria con una venda en los ojos. El chino bueno está más cerca de mí que el español malo. Canto a España y la siento hasta la médula, pero antes que esto soy hombre del mundo y hermano de todos. Desde luego no creo en la frontera política».

La sangre, la muerte, la sexualidad, así como, la flora y fauna de su región se convierten en una constante vital en su obra, lo cual es una herramienta útil para comprenderlo. Es menester destacar también que la obra del artista está totalmente contextualizada a su vida personal; es decir, fue un hombre que escribió lo que veía en su andar por la vida y al ser miembro activo de su sociedad, consiente del momento, transformaba su vivencia envuelta en el conocimiento de la técnica y gracias a su notable sensibilidad, generaba un arte original, apasionado, inteligente, metafórico en el que se distinguen diversas etapas y géneros, que evoluciona como artista a la par que el humano, retroalimentándose día con día, trasgrediendo el orden y el espacio-tiempo.

En lo personal, yo me he relacionado más con su poesía, que con su teatro, para mí ha sido más fácil entenderlo a través de ella; pienso quizá, que se debe a mis propias influencias y en el contexto que vivo: García Lorca explica bien mi propia controversia; Éste es el puente que le da vigencia. Una vez que lo leemos y lo transformamos a nuestro tiempo quiere decir que compartimos sus paradigmas, que su obra lo trasciende por inteligencia y virtud. En su poesía encuentro una precisión de palabra y una infinita riqueza de imágenes sencillas, de ritmo que seduce al oído facilitando su comprensión. Dicen los expertos que en Lorca se pueden distinguir, aunque no muy claramente, dos etapas en la vida de sus obras:

La primera, la época de juventud, en donde escribió *Libro de poemas e impresiones y paisajes*. Y la segunda, nombrada como la época de plenitud, aquí escribió, *El Poema del cante jondo y Poeta en Nueva York*, entre otras de sus magnificas obras en donde se muestran el carácter del español influenciado por su contexto, tanto intelectual, así como geográfico, político y social, esta es una época de madurez y sobre todo de una gran conciencia.

Cronológicamente ésta es la obra poética de F.G.L.:

- *Impresiones y paisajes (1918)*
- *Libro de Poemas (1921)*
- *Oda a Salvador Dalí (1926)*
- *Romancero Gitano (1928)*
- *Poeta en Nueva York (1930)*
- *Poema del cante jondo (1931)*
- *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1935)*
- *Seis poemas gallegos (1935)*
- *Diván de Tamarit (1936)*
- *Sonetos del amor oscuro (1936)*

De su obra teatral destacan: *Mariana Pineda*, *Yerma*, *Bodas de Sangre*, *La zapatera prodigiosa* y *La casa de Bernarda Alba*. Obras de fuerte crítica social donde la pasión de la vida humana sobresale en todos sus aspectos conflictivos y emocionales; obras de arte completas en su literatura y magníficas en la escena, arte vivo que trasgrede a su contexto y cobra vigencia trascendental. No conforme con lo anterior, el poeta granadino dejó algunas obras póstumas que siguen haciendo trabajar a teóricos y especialistas y que mantiene desde entonces cautiva a la audiencia internacional convirtiéndolo en uno de los poetas más importantes de la humanidad y me atrevo a decir que se erige como un artista universal contemporáneo. Dichas obras son:

- *Sol y sombra (1956)*
- *Así que pasen cinco años (1959)*
- *Apunte para una oda (1973)*
- *El público y comedia sin título (1976)*

- *Sonetos del amor oscuro* (1984) y en ese mismo año aparecieron en Granada 22 textos de lo que los teóricos afirman es un nuevo género literario inventado por Lorca con el título de *Místicas* con fecha de escritura de 1917.

1.2 Análisis literario de “El rey de Harlem”

También conocido como “Oda al Rey de Harlem” este es un poema, que como ya se ha mencionado anteriormente, fue escrito durante la estancia de Lorca en Nueva York, entre los años de 1929 y 1930. Ha sido considerado un poema surrealista, aunque como sabemos el poeta nunca se consideró como tal, ya que él prefería el uso consciente de la técnica en lugar de dejarse llevar por la escritura libre y subconsciente que utilizaba el surrealismo en la literatura. Sin embargo al analizar este poema no encontré una lógica lineal en el desarrollo de la historia y más aún pienso que no pretende siquiera contar una. Éste es un poema colmado de imágenes metafóricas que se entremezclan entre un ambiente rural y uno citadino a través del uso de palabras que hacen referencia a ello, por ejemplo: “para que los cocodrilos duerman en largas filas bajo el amianto de la luna, y para que nadie dude de la infinita belleza de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas.”

Describe entonces la maquinaria urbana utilizando nombres de plantas, arboles y yerbas que contextualizan al autor como el extranjero que visita la ciudad del pavimento, la modernidad y la desgracia humana y lo contrasta con la realidad burguesa crítica de Wall Street.

Para el ojo analítico de F.G.L. la verdad no se encuentra en la urbe del hombre blanco, ésta subyace a flor de pavimento en los barrios marginados del Harlem, donde la crueldad, la miseria y la lucha por la vida se perciben en todas partes y por todos los sentidos. Al ser un hombre amante de su España llena de tradición, folclore y una fauna diversa, en torno a una flora peculiar de la región, el poeta interpreta su recorrido por este barrio como una selva llena de tanta descarnada civilización que grita, canta y baila sus angustias, sus alegrías y sus tristezas. Al mismo tiempo, nos habla del caos global ya que vive en una época de posguerra, de crisis mundial y de un próximo golpe de estado cuando sin saberlo, él mismo

perderá la vida a muy corta edad, signo casi ineludible de su universalidad. De alguna forma, los negros son los gitanos, nuestros indígenas. Manifiesta en este poema sus referentes, es decir, de qué otra forma vemos al mundo si no es desde nuestro contexto, nuestra realidad, para con ello partir a la relación, a la comparación de la diversidad humana de la multiplicidad de paisajes, de las distintas ideologías, razas, y sentimientos. El siguiente párrafo es un breve ejemplo de ello:

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!
No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.

Lorca pinta con palabras un barrio americano marginado a través de sus versos, a un hombre afro-americano de proporciones titánicas y lleno de rabia ancestral, que porta violento instrumento para con él robarle la vista a lo reptiloide, imagen quizá de la maquinaria humana contemporánea, de sangre fría y piel acorazada, que golpea a los primitivos, o al menos a los que él cree que lo son:

Con una cuchara
arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una cuchara.

Pienso que la maravilla de Lorca es dejarlo hablar y dejarse llevar a través de la creación de imágenes. Permitir que el poema dialogue con el lector o en este caso con la representación escénica del mismo; observo entonces la necesidad del autor de explicarse por medio de la comparación con la naturaleza. De hecho, en el párrafo siguiente, el autor habla de símbolos primarios metafóricos, como el fuego, aquél que da calor, luz, que purifica o destruye, que da sabiduría, así como los escarabajos, insectos carroñeros esenciales para el equilibrio del ecosistema, los cuales pueden hacer referencia a la

podredumbre o bien a la negritud, condición ínfima que prevalece invisible a primera vista del ojo del blanco. Más adelante describe el paso de un viejo cubierto de setas, es decir de hongos, tal vez es una persona enferma, leprosa o más allá, alguien con un estado alterado de conciencia que recorre las calles de Harlem:

Fuego de siempre dormía en los pedernales,
y los escarabajos borrachos de anís
olvidaban el musgo de las aldeas.

Aquel viejo cubierto de setas
iba al sitio donde lloraban los negros
mientras crujía la cuchara del rey
y llegaban los tanques de agua podrida.

Continúa el poema en su descripción a través de la utilización de la naturaleza de su país como las rosas y el azafrán y escoge palabras que de primer impacto suenan comunes pero al detenerse a entenderlas componen imágenes crueles que ayudan a formarse una idea de lo que veía y sentía en ese país que le era tan extraño, tan extranjero, como lo es el frenesí: exaltación violenta de una pasión o sentimiento.

Las rosas huían por los filos
de las últimas curvas del aire,
y en los montones de azafrán
los niños machacaban pequeñas ardillas
con un rubor de frenesí manchado.

Lorca describe a su modo la geografía del lugar: hay que cruzar puentes para llegar a Manhattan y poder adentrarse al barrio de Harlem que en aquella época vivía un florecimiento gracias al aumento de la población de raza negra que había transformado el lugar llenándolo de su cultura, pero sobre todo con su música, gracias al establecimiento de lugares para el blues en donde paradójicamente hacían espectáculos, en su mayoría, para la gente blanca. El negro no descuida, por supuesto, los oficios más humildes como el de servir a los adinerados en trabajos de limpieza, lavaplatos o ayudantes de cocina; sin que

esto opacara su voz y su baile, su lucha diaria por la sobrevivencia; así, se distinguen como raza que ha sabido luchar históricamente contra cualquier adversidad mostrando su fortaleza, en consecuencia, en las estrofas siguientes es posible compararlos con los gitanos españoles.

Es preciso cruzar los puentes
y llegar al rubor negro
para que el perfume de pulmón
nos golpee las sienes con su vestido
de caliente piña.

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente
a todos los amigos de la manzana y de la arena,
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude de la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas.

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!
No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.

En este punto del poema, ya estamos adentrados en la atmosfera del barrio, ya recorrimos sus calles, sus alegrías y sus crueldades; ya nos enteramos de cómo viven y sienten los que allí habitan y sabemos -o al menos tenemos una imagen- de este rey, de este negro que domina y que es representativo de su cultura. Entonces ahora, podemos entrar en un plano más profundo, en un ritual cotidiano, en los contrastes de la vida, en ese lugar que ha sido habitado por ellos, pero que dista mucho de ser suyo. Veremos en los versos

siguientes, descripciones de la noche, la luna y las estrellas, a las cuales nombra como hendidura y quietas salamandras de marfil; sobre la gente que visita el barrio para embriagarse y son atraídos por esa fuerza de la cultura de este lugar histórico. Lorca utiliza palabras y metáforas inconexas o sin aparente relación que, en mi opinión, reflejan estados de ánimo o a partir de las cuales, el autor atribuye ciertas características sobre lo que está diciendo y es así como aparecen versos tales como: “junto a los volcanes” o “por las heladas montañas del oso” en estrofas que se refieren a los blancos.

Tenía la noche una hendidura
y quietas salamandras de marfil.
Las muchachas americanas
llevaban niños y monedas en el vientre,
y los muchachos se desmayaban
en la cruz del desperezo.

Ellos son.
Ellos son los que beben el whisky de plata
junto a los volcanes
y tragan pedacitos de corazón
por las heladas montañas del oso.

Es claro que el poema sucede en la noche, símbolo recurrente en Lorca,¹ así como la sangre, en este caso furiosa, clara referencia del sentir de las razas oprimidas, los negros, los gitanos, los indígenas y hasta los judíos. Menciona la luna de cáncer, que según la astrología refiere a una época de gran influencia sobre el estado anímico, sobre las emociones, haciéndonos más perceptibles; o simplemente nos ubica en la época en la que visitó el barrio, entre los meses de junio y julio. En las estrofas contiguas habla también de esa necesidad de venganza a través del derrame de la sangre, que al dar la muerte dará

¹ En la obra de Lorca encontramos constantemente una recurrencia al tiempo en que suceden los hechos y esta cuestión temporal es significativa elevándose a símbolo así como la sangre, la luna, el sol, la muerte. Lo anterior aparece muy claramente en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. García L. Federico, *Obra completa*. ed. Akal, Madrid. 2008.

también la vida a algo nuevo, quizá no mejor, pero al menos diferente, es notoria la tristeza, la ansiedad, la necesidad de un cambio que en el momento del poema está latente, asechando como el mismo menciona “por el rabo del ojo”. Los negros o “espartos exprimidos” buscan la muerte del blanco, “muertes enharinadas”, “cenizas de nardos”, pidiendo pues un cambio social en los distintos mundos, en el de Harlem, en el del poeta, dejando latente esta esperanza.

Aquella noche el rey de Harlem,
con una durísima cuchara
arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una cuchara.

Los negros lloraban confundidos
entre paraguas y soles de oro,
los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blanco,
y el viento empañaba espejos
y quebraba las venas de los bailarines.

Negros, Negros, Negros, Negros.

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer.

Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y ceniza de nardos,
cielos yertos, en declive, donde las colonias de planetas
rueden por las playas con los objetos abandonados.

Sangre que mira lenta con el rabo del ojo,
hecha de espartos exprimidos, néctares de subterráneos.
Sangre que oxida el alisio descuidado en una huella
y disuelve a las mariposas en los cristales de la ventana.

Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y azoteas, por todas partes,
para quemar la clorofila de las mujeres rubias,
para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos
y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo.

A primera vista este poema me pareció un tanto surrealista, sin embargo después de varias lecturas pude apreciar que Lorca muestra el dominio de la pluma haciendo gala de la complejidad metafórica de sus palabras, destaca la imperiosa urgencia de la huida, quizá de él o de los oprimidos, que son carcomidos por la civilización y la naturaleza amenaza con llenarlos de su energía, de su humanidad, como símbolo y recordatorio de que somos parte innegable de ella y por más que nos escondamos en el artificio de la ciudad, ella se hará patente, recordándonos lo que verdaderamente somos y en el silencio nocturno cuando la atmosfera es propicia, surge el instinto rebelde del negro para emprender la búsqueda en medio del olvido y con el amor invisible del macho alfa, del guía libertador, del supremo sacerdote o chaman: el Rey de Harlem.

Hay que huir,
huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos,
porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas
para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse
y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química.

Es por el silencio sapientísimo
cuando los camareros y los cocineros y los que limpian con la lengua
las heridas de los millonarios
buscan al rey por las calles o en los ángulos del salitre.

Un viento sur de madera, oblicuo en el negro fango,
escupe a las barcas rotas y se clava puntillas en los hombros;
un viento sur que lleva

colmillos, girasoles, alfabetos
y una pila de Volta con avispas ahogadas.

El olvido estaba expresado por tres gotas de tinta sobre el monóculo,
el amor por un solo rostro invisible a flor de piedra.
Médulas y corolas componían sobre las nubes
un desierto de tallos sin una sola rosa.

En los siguientes versos Lorca nos recuerda nuevamente la ubicación geográfica, de esta isla llena de modernidad, de artificio, rodeada por todas partes de agua de mar, de ríos, haciendo un llamado al centro del ser, a nuestro espíritu, menciona la ausencia de las ninfas, esos seres mágicos, bellos y violentos, imagen que nos recuerda una época fantástica del humano viviendo armónicamente con la naturaleza. El sol imagen de vida de luz y calor aparece amenazante y destructor pero como un fuego renovador.

A la izquierda, a la derecha, por el Sur y por el Norte,
se levanta el muro impasible
para el topo, la aguja del agua.
No busquéis, negros, su grieta
para hallar la máscara infinita.
Buscad el gran sol del centro
hechos una piña zumbadora.
El sol que se desliza por los bosques
seguro de no encontrar una ninfa,
el sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño,
el tatuado sol que baja por el río
y muge seguido de caimanes.

Aquí aparece nuevamente el llamado de los negros a la unión de la raza y la promesa en medio de la incertidumbre del esperado resurgimiento, del inminente cambio, utiliza a los animales y a tres plantas para formar una comparación entre las razas y el leñador

inconsciente de su trabajo puede representar la civilización que avanza desmedidamente olvidándose de toda armonía, para entonces vivir diferente, de forma sencilla acorde a la naturaleza, danzando, sacrificando:

Negros, Negros, Negros, Negros.

Jamás sierpe, ni cebra, ni mula
palidecieron al morir.

El leñador no sabe cuándo expiran
los clamorosos árboles que corta.

Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey
a que cicutas y cardos y ortigas tumben postreras azoteas.

El final del recorrido llega y es en un clímax libertador, de esperanza, de cambio e incluso prometiendo quizá la eternización o sublimación de la raza ascendiendo casi al cielo; usando elementos simples como una bicicleta, imagen de una sencilla libertad y microscopios en las ardillas, imagen de la memoria histórica recuperada, las flores erizadas pueden muy bien ser esta venganza obtenida que mata a un libertador representante de una raza blanca, ahora opresora como lo es Moisés que es muerto en las afueras del cielo. Y aquí no puedo evitar pensar en cómo muere el poeta.

Entonces, negros, entonces, entonces,
podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas,
poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas
y danzar al fin, sin duda, mientras las flores erizadas
asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo.

Admirado Lorca concluye con una premonitoria realidad: este barrio que históricamente se ha transformado de sembradíos, a colonia holandesa, a barrio negro, será devorado por el consumismo yanqui burgués, se llenará de modernidad capitalista; o como la imagen dice; de trajes sin cabeza, entre la jungla natural y la jungla civilizada, donde flotan automóviles dentados y caballos muertos y la raza negra sigue y seguirá en pie

luchando, expandiéndose a golpe de sangre furiosa, buscando la equidad, la verdadera libertad, la verdadera civilización.

¡Ay, Harlem, disfrazada!

¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!

Me llega tu rumor,

me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,

a través de láminas grises,

donde flotan sus automóviles cubiertos de dientes,

a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,

a través de tu gran rey desesperado

cuyas barbas llegan al mar.

Lo anterior explica mi visión y sentir sobre los versos de un humanista consciente y universal que hizo de la poesía su más filosa arma, que trasciende e invita a soñadores como yo a transformar la sociedad en la que habito, para trasgredir el orden y seguir en la lucha por la libertad, por lo que desde mi punto de vista es la civilización.

II. Desarrollo del trabajo.

2.1 Entrenamiento actoral.

Como mencioné en un principio, este espectáculo surgió -en el aspecto actoral- de la conjunción o integración de dos grupos de jóvenes de instituciones diferentes, el Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN) y el grupo de iniciación actoral de los talleres culturales de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), con un mismo objetivo: entrenarse para la escena teatral.

Con los muchachos del CAEN trabajé 5 días a la semana, 2 horas diarias por un periodo previo al montaje de 4 meses en los cuales era mi deber como profesor enseñar a los alumnos los principios básicos de la actuación integrando lo aprendido en las otras materias que se impartieron en ese diplomado todas enfocadas a la actuación en teatro. En este taller debía enseñar al alumno la posible aplicación de sus aprendizajes teóricos en la

práctica. Las materias anexas a este taller que se impartían en el diplomado fueron: historia del teatro, producción teatral, voz y actuación. La dinámica general de las clases era la siguiente:

Iniciábamos siempre con ejercicio de calentamiento, el cual consistía básicamente en estiramiento corporal y respiración. Inmediatamente después salíamos a correr alrededor del centro cultural donde estaba la escuela, 2 kilómetros cada clase. Dice Stanislavski (1991: 54-65) a este respecto que:

«Los ejercicios contribuyen a hacer el aparato físico más móvil, flexible, expresivo y aun más sensitivo [...]. Sus facultades de expresión como artista serán probadas hasta el límite por los ajustes que deba hacer en relación con otros actores en el escenario. Por esta razón, usted debe proporcionar una preparación adecuada a su cuerpo, su cara y su voz [...]».

Al terminar, relajábamos y nos concentrábamos durante 20 o 30 minutos para iniciar con la lectura y discusión del método de las acciones físicas de Stanislavski, después realizábamos ejercicios de improvisación para luego trabajar con escenas cortas y monólogos de algunas obras de William Shakespeare. En ese mismo orden de ideas, se puede sostener que:

«Nuestro punto de partida en el entrenamiento de actores, es hacer que aprendan por improvisaciones de actuación [...]. No puede uno estar enseñando por años en un salón de clases y únicamente al final, pedir a un estudiante que actúe. En ese espacio de tiempo habremos perdido toda facultad creadora [...]. La facultad de creación nunca debe de cesar, siendo la única cuestión la elección del material en el cual basarla [...]. Esta clase de poder creador proporciona frescura e independencia a una representación» (Manual del actor, 1963 pág. 86)

En el taller de iniciación actoral de la UABC trabajé 2 días a la semana 4 horas por sesión, por un periodo previo al montaje de 3 meses y siguiendo una dinámica de clase muy similar a la del CAEN, aunque en la universidad, los alumnos no cursaron ningún diplomado, sólo se trataba de un taller extracurricular abierto al público en general; sin embargo, debido al entusiasmo del grupo, era fácil obtener avances positivos en su entrenamiento, lo cual me facilitó el unir a ambos grupos.

Para entrenar a estos jóvenes para la escena me basé en algunos puntos del *Método de las acciones físicas* de Stanislavski, (por ser el primero que teorizo sobre la actuación y debido a que dichos jóvenes tenían interés en conocerlo, ya que habían oído hablar de él pero no lo habían leído), el cual tiene como finalidad la aparición de estados emocionales auténticos en el actor y un elemento central: la acción. Aunque logramos revisar el método completo, en la práctica nos fue muy útil la aplicación de tres pasos básicos para la actuación: la respiración, la relajación y la concentración. Stanislavski (1963, pág. 112) sostiene que:

«El taller debe enseñar al actor el arte de la concentración y, con ese fin, debe también descubrir toda clase de ayudas auxiliares, interesantes y agradables, para el desarrollo de las facultades internas del actor en una atmósfera de alegría, tranquilidad y entusiasmo, y no verlas como tareas odiosas, aunque inevitables».

Dicha atmosfera era lograda durante las sesiones de trabajo, la dinámica que seguíamos y respetábamos sesión tras sesión, nos permitía avanzar de forma constante; uno de los puntos importantes para el desarrollo grupal fue la disciplina, claro está que no era militar, pero si voluntaria y rigurosa; existió durante todo momento un cordial y amistoso respeto entre todos, lo cual también favoreció al trabajo.

Los 3 pasos básicos para la actuación según Stanislavski (respiración, relajación y concentración) fueron practicados en todo momento y en el orden indicado, ya que uno lleva a lo otro, es decir, al respirar correctamente, oxigenamos nuestro cuerpo lo cual nos permite lograr la relajación de nuestros músculos y la mente olvida sus tensiones, mortificaciones o preocupaciones cotidianas permitiéndonos concentrar nuestra atención y esto aplicado en todo momento del proceso de entrenamiento escénico permitió el logro de todo objetivo creativo propuesto en el taller. Sobre este punto, el propio Stanislavski: (1963, pág. 118) sostiene que:

«Usted no puede tener ninguna concepción del mal que resulta de los espasmos musculares y las contracciones físicas [...]. Los actores se esfuerzan comúnmente en los momentos emocionantes. Por lo tanto, en ocasiones de gran tensión, es necesario lograr una completa libertad muscular. La sola relajación resulta insuficiente para la creación».

Así mismo Stanislavski (Ética y disciplina/Método de las acciones físicas, 1994, pág. 156) define la concentración como: “El pensamiento encerrado en el círculo creativo de la atención y dirigido por medio de la voluntad sobre un punto elegido y preciso”.

De tal suerte que, podíamos realizar fácilmente nuestras improvisaciones encaminadas al trabajo de las emociones y a su manifestación física en secuencias escénicas en donde se establecía un principio un desarrollo un clímax y un desenlace para llegar a un objetivo basado en un tema o circunstancia dada. Al término de las improvisaciones se evaluaban los resultados, los alumnos comentaban lo que habían hecho o lo que habían visto durante su ejercicio después de ellos yo daba mi opinión y de ser preciso corregíamos lo que fuese necesario.

La siguiente parte del taller se enfocó en la realización de escenas shakesperianas, dicho ejercicio nos permitía entrenarnos en la expresión e interpretación de un lenguaje dramático mucho más elevado al coloquialmente utilizado por nosotros, la recreación de imágenes y emociones y la resolución práctica e inmediata de la escena, incluso y gracias a que todos los alumnos hablaban inglés teníamos la oportunidad de revisar las escenas a partir del texto original en dicho idioma y contrastarlo con la versión en español lo cual enriqueció nuestro proceso y pudimos experimentar con los ritmos del pentámetro yámbico y jugar con ambos idiomas; por ejemplo: leíamos el famoso monólogo de «Ser o no ser» (Hamlet acto III, escena 1ª), primero en español en la traducción de Luis Astrana Marín, la cual encuentro más precisa en su consecución narrativa de imágenes al original en inglés, aunque pierde el pentámetro, y después leíamos el original en inglés; acto seguido se leía al mismo tiempo en ambos idiomas y el objetivo era encabalar los ritmos de ambas lecturas, sin comprometernos con la distinción entre prosa y verso, aclarándonos entre otras cosas, el ritmo, las imágenes y las intenciones. Después de esto, los alumnos proponían la resolución de la escena, la ensayaban y presentaban en la misma clase o cuando el tiempo no lo permitía, en la clase siguiente. Al término de cada ejercicio siempre era importante escuchar la retroalimentación de los talleristas.

El monólogo «Ser o no Ser» de *Hamlet (III, 1)* fue uno de los que mejor sirvió al taller, dado que, por el momento de vida de los alumnos, se identificaron con los cuestionamientos hamletianos, profundizando más en ellos mismos y en consecuencia en la escena. Con este monólogo en especial se trabajó de distintas formas, en la búsqueda de imágenes, en el significado de las palabras y metáforas, en el contexto, en el pentámetro yámbico, en su resolución para la escena. Hubo, además un ejercicio libre, en donde los alumnos jugaban con el texto, tanto en inglés como en español, lo trasladaron a su contexto de ciudad fronteriza, a su propio caos y la forma resultante fue una escena urbana donde dos pandillas se enfrentaban para resolver sus conflictos territoriales, y lo que salía de sus bocas eran los textos de Hamlet en inglés, por un lado y español por el otro, a ritmo de *rap*. Este ejercicio nos gusto tanto que después se convertiría en montaje escénico.

Hubo una imagen que adoptamos como una actitud al trabajo durante todo el proceso de entrenamiento y de montaje: Shakespeare, a través de Hamlet, interpreta la vida como un torbellino y la muerte como un sueño; dice textualmente la traducción de Astrana Marín: « ¡Porque es forzoso que nos detenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida!»). Tomamos la frase *torbellino de la vida* y reflexionando sobre la imagen que de ella se desprende como una fuerza increíble que crece a cada paso para después deshacerse y transformarse en otra cosa y que, por dicha fuerza, se atraen cosas a su interior y se avientan otras, en su centro siempre habrá calma; nosotros lo tomamos como esa fuerza creadora que atraerá cosas positivas y negativas pero que, al haber paz en el centro, sólo se conservará lo positivo y lo negativo saldrá, generando así un proceso creativo sin quedarnos en el letargo o sueño de la muerte.

Este tipo de ejercicios fue definitivo para el entrenamiento. En poco tiempo, los alumnos, tanto del CAEN como de la UABC, lograron un progreso considerable en su expresión actoral, desarrollando una dicción clara, comprendiendo los textos, definiendo movimientos, gestos y matices claros y precisos logrando una soltura física, comunicando claramente las ideas y emociones, lo que permitió avanzar a la siguiente etapa, el montaje escénico. He de mencionar que hasta ese momento, los alumnos seguían trabajando como

dos grupos separados y que transcurrió alrededor de mes y medio para juntarlos en un sólo grupo. Esta unión sólo ocurrió en el mes de marzo cuando ya estábamos confrontándonos ante un público con una primera versión de “El rey de Harlem”. Ahí surgió la invitación para el festival universitario de teatro y la necesidad de mejorar el espectáculo corrigiendo escenas que no funcionaban y enriqueciendo actoralmente la propuesta con veinte actores más. Formamos así el grupo *Teatro Camuflaje*. Este nombre surgió como un reconocimiento de nuestras distintas personalidades y sensibilidades que, al llevarlas a escena, se transformaban en diversos personajes adquiriendo otras personalidades e identidades para al final regresar al propio ser.

2. 2 Concepción de la puesta en escena.

En mi proceso como gente de teatro me ha interesado la búsqueda de formas nuevas de interpretación, es decir, no me caso con un sólo método, con un sólo estilo, o con la misma técnica o con una misma estética. Pienso que como director de escena tengo la obligación de explorar y poner a prueba distintas formas de hacer teatro. Al ser director, actor y docente, siento la necesidad de estar lo más actualizado posible y siento también el compromiso social con el lugar que habito , pienso que el teatro como fenómeno social, tiene que estar en inmediata relación con el contexto mismo del que parte, es decir, como teatrista del Norte del país y por mi deambular entre Tijuana y Ensenada debo recuperar todo el universo temático que existe en estos lugares: caos urbano, mar, ballenas, desierto, montañas, rancherías, la frontera más transitada del mundo, los gringos, los narcos, etc. Si no lo plasmo en mis trabajos, en mi forma de hacer teatro, no estaría empleando correctamente las herramientas escénicas aprendidas en la universidad, no tendría un verdadero compromiso con el teatro y su función social, vaya, tengo, la obligación de hablar de mi contexto de mi entorno, de lo que sucede aquí a lado, de este caos, en este punto geográfico.

De esta forma siento que mi labor en el teatro tiene una razón de ser, un querer decirle algo a la gente. Incluyendo en mi producción escénica obras de autores extranjeros o incluso que no sean de la región de donde habito. Lo que intento expresar es la

importancia de contextualizar lo que se lleva a escena, pienso que el teatro es una gran vía y herramienta de comunicación donde puedo reflejar lo que atañe a mi gente, a mi barrio o ciudad, contrastándolo con lo de otras partes y así quizá poder transformar positivamente algún aspecto de nuestra vida en sociedad, para con ello, entonces sí, proyectarme al exterior, a la nación, al extranjero. Así, en el caso que nos ocupa, al surgir la posibilidad real de montar un espectáculo escénico con el poema de Lorca, pensé en lo que me gustaría ver en el escenario, imaginaba un espectáculo musical, poético, ritual, agresivo, sensual y que fuera a la emoción y no a la razón.

No contaba con presupuesto para la producción, pero tenía en ese momento, un lugar donde ensayar y 4 estudiantes de actuación entre los 19 y 29 años de edad, muy entusiastas, 3 hombres y una mujer, todos con habilidades distintas, uno de ellos toca la guitarra, otro es luchador, otro karateca y la mujer es deportista de alto rendimiento y con una facilidad extraordinaria para el baile y el canto. Había varios instrumentos musicales como las guitarras acústica y eléctrica, un sintetizador, congas y bongoes, lo cual acrecentó mi interés de utilizar música en vivo, usando este elemento como parte integral creativa del montaje, enriqueciendo así las imágenes, combinando ritmos diferentes que fueran de lo ritual a lo festivo a lo trágico a lo onírico, etc.

Pensé que contaba con lo necesario para trabajar y que debía apostarle a la actoralidad, al desarrollo y exploración de las capacidades físicas de los muchachos. El poema se prestaba, por su riqueza de imágenes, por su ritmo, por su tono surrealista. Pensé en un escenario vacío en donde el reto sería estimular la imaginación del público para que en ellos surgiera la obra; Shakespeare, en el prólogo de Enrique V (Obras Completas de W. Shakespeare, pág. 572):

«[...] Cuando os hablemos de caballos, pensad que los veis hollando con sus soberbios cascos la blandura del suelo, porque son vuestras imaginaciones las que deben hoy vestir a los reyes, transportarlos de aquí para allá, cabalgar sobre las épocas, amontonarse en una hora los acontecimientos de numerosos años, [...]».

Imaginaba la impresión que Lorca tuvo al llegar al Harlem y ver un mundo tan diferente al suyo, ver a estos hombres afro-americanos en su hábitat natural de selva urbana, pasear por las calles y ver quizá la pobreza y la crueldad en un barrio marginado de la gran urbe, todo esto aumentado por la incapacidad del poeta de hablar inglés. Hay que mencionar que Tijuana es tal cual una jungla urbana en donde confluyen una gran diversidad de razas y en donde las clases sociales se mezclan y separan al mismo tiempo de forma muy tangible, solo basta cruzar una calle o una frontera.

Quería escenificar, una selva, las bestias que allí habitan, tribus, rituales, sacrificios; en contraste con una metrópoli y todo el caos que esta conlleva. Mostrar lo opuesto y contradictorio que somos; violentos como animales o civilizados al grado de la neurosis lo cual nos lleva nuevamente a lo animal y ritual para renacer nuevamente e iniciar una vez más este ciclo de la vida cotidiana. El poema mismo me parece un continuo contraste de ideologías, emociones, ambientes; de igual forma lo es Tijuana. Quería ver en escena el reflejo de cómo me sentía en ese momento, cómo vivía la locura cotidiana de la frontera, quería mostrar al público un espectáculo en el que no hubiera la necesidad de entender sino que solamente se dejaran llevar, que siguieran el ritmo; que el poema les provocara algún estado de ánimo, que los actores mostraran su humanidad primitiva y al mismo tiempo civilizada. Reflejar esta necesidad del hombre social contemporáneo de volver a lo básico, al ritual, al sacrificio de sí mismos como máquinas urbanas, humanoides rutinarios consumistas, y romperse para renacer como bestias de instintos básicos, recuperar la emoción sobre la razón, deconstruirse, al final de esto y después de entrar en este recorrido, mostrar al ser humano con todo lo que le atañe, sus rituales, pasiones e instintos y reconocerse o mejor dicho, conocerse mejor para seguir con su camino con su vida en la jungla urbana quizá con un poco de más conciencia y tal vez como un mejor ser humano.

2.3 El montaje.

Lo primero que hice fue reunirme con los actores para explicarles a grandes rasgos lo que íbamos a hacer; les hablé de que éste sería un montaje sin escenografía, en donde utilizaríamos al espacio como medio expresivo a través de su vacío mismo y como medio

para despertar y conducir la imaginación del público. Les dije que buscaba generar imágenes a partir del poema y de la traducción del mismo a movimiento. Después les leí “El Rey de Harlem”. Cabe aclarar que ellos ya lo habían leído antes en sus casas, luego cada uno de ellos leyó un párrafo del poema de tal modo que pude escuchar sus voces y distinguir sus tonos, ritmos y entonaciones particulares. Aquí comentamos lo que entendíamos y lo que imaginábamos sobre el texto. Analizamos entonces el poema para encontrar las palabras que no conocíamos, la mayoría de estas fueron los nombres de plantas, yerbas y flores que Lorca menciona, paso seguido volvimos a leer el poema y lo encontramos un poco más claro generando en nosotros imágenes más precisas.

El poema tenía que decirse de principio a fin, mi objetivo fue trabajar con las distintas voces y decidí asignarle a cada uno de los cuatro actores un verso, una estrofa o una palabra, intercalándolos en el poema, lo cual –pienso- fue lo que me dio la pauta para armar el espectáculo; de hecho, esta repartición de textos, que fue hecha buscando un contraste auditivo, definió el carácter de cada personaje, para de ahí partir al trabajo físico, pues ya habíamos leído el texto de formas muy diferentes; todos al mismo tiempo, uno por uno, en parejas, la combinación de lo anterior, manejando distintos tonos e intenciones, etc.

Para empezar a traducir en movimiento, tomamos las ideas básicas que el poema nos expresaba, junto con lo que nos interesaba comunicar con el poema, logrando una propuesta escénica conjunta. Les hablé entonces del animal urbano y su lucha cotidiana para sobrevivir en la jungla de asfalto, les pedí realizar un ejercicio de búsqueda a través de la exploración del movimiento con la imagen ya mencionada, guiado por la búsqueda, al mismo tiempo, de un ritmo de percusión hecho por unos bongoes que iniciaba tocando uno de los actores como si fuera la primera vez que lo hacía; era pues una danza ritual que reflejaba el regreso a lo básico , al instinto, a la negritud, a la animalidad del humano primitivo, el depredador que acecha y la presa que huye. Aquí el texto todavía no se incluía. Sin embargo este primer ejercicio y su resultado fue lo que marcó la pauta para seguir con el resto del montaje. Esta danza permitió definir el comportamiento de los personajes dado que hasta ese momento sabíamos que el trabajo estaría definido por fuerzas opuestas como lo femenino y lo masculino, lo fuerte y lo débil, lo carnal y lo espiritual, etc.

El segundo ejercicio de investigación escénica surgió de las mismas premisas que el primero y se le aumentó otro elemento, las cucharas, las cuales se mencionan al principio del poema y que por el uso que en el mismo se les da, decidimos integrarlas como objetos que debían utilizarse en todas sus posibilidades menos –por su obviedad- como herramientas para comer, de tal suerte que en un momento servían como arma para defenderse o como símbolos de poder o como insignias de pertenencia al mismo clan y también como instrumentos musicales u objetos ceremoniales: «Con una cuchara arrancaba los ojos a los cocodrilos y daba de nalgadas a los changos, con una cuchara [...]». Esta segunda danza se anexó a la primera formando una sola ya que se complementaban y una le daba secuencia a la otra. En este punto, el montaje iba siendo más claro, ya teníamos algo concreto, esta primera danza representaba entonces al animal urbano en su hábitat salvaje, en su jungla de concreto; pero ahora hacía falta alguna escena previa que sirviera de introducción al espectáculo para atraer la atención del público.

Para este fin, se pensó en un número musical; éste nos serviría al mismo tiempo para ilustrar la época del poeta cuando estuvo en Nueva York. Imaginamos cómo pudo ser esta primera impresión al entrar en algún bar de esa ciudad, ¿qué vería, qué escucharía? Era importante para mí, darle una lógica secuencial, contar con acciones una historia no descriptiva, pero que narrara nuestra visión del poema. En esta escena musical, que llamábamos *La cuchara*, se encontraban por primera vez los cuatro personajes que establecimos para la escenificación: una era la cantante que daba el show en ese lugar e interpretaba un blues con algunos versos que tomamos del poema, otro era un gánster que caminaba entre el público vestido de traje, sombrero y fumando un cigarrillo; él observaba detenidamente mientras se acercaba al escenario; la intención era ir involucrando a la gente en el espectáculo. Otro actor interpretaba a un cliente entusiasta y cómico que se enamoraba de la cantante y se subía a bailar con ella. El cuarto actor, vestido elegantemente con sombrero y lentes oscuros, acompañaba a la cantante con su guitarra. Esta escena era también generadora de la atmósfera del espectáculo.

La forma en que surgió lo anterior fue a través de jugar con los versos del poema y sabía que quería trabajar un ritmo de blues ya que pensé que ilustraba muy bien la época de los años veinte y treinta en los Estados Unidos, de tal forma que en los ensayos se propuso un ritmo de guitarra y con la letra ya seleccionada fuimos haciendo la primera canción *El blues de la cuchara*. Posteriormente, montamos la coreografía para finalmente armar esta escena. Al terminar, iniciaba propiamente el poema, dicho como si fuese un cuento a través del cual el público se enteraría de lo que estaba pasando en ese lugar y en ese tiempo; es decir, el contexto del poema y como consecuencia de esto, enlazamos la danza antes mencionada, quedándonos las tres primeras escenas armadas en el orden en el que se presentarían: el blues de la cuchara, el poema como cuento y la danza del animal urbano.

A partir de este punto, cada ensayo resultó mucho más sencillo dado que ya estábamos encarrilados en el montaje. La resolución de la obra consistía en seguir el curso natural de la lógica establecida en la dinámica de estas tres primeras escenas, es decir, era claro para mí que los números musicales me ayudarían a dividir en segmentos la obra, que servirían también para que no decayera el ritmo y para poderla construir más fácilmente. En esos momentos, iniciábamos -previo calentamiento y relajación- con el repaso de estas tres primeras escenas corrigiéndolas y precisándolas. Al término de esto, continuábamos con el fragmento siguiente del poema, su lectura en voz alta, explicando las dudas que hubiera sobre el mismo y buscando las imágenes que de éste pudiésemos convertir en movimiento, lo que sucedía en frecuentes ocasiones con opiniones de los muchachos, las cuales poníamos en práctica y si resultaban útiles, se aplicaban en la escena. Se trataba pues de aprovechar en cada momento la creatividad de todos.

Los versos *¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem!* Fueron utilizados para la cuarta escena: Representaban el inicio de otro ritual. Conforme se iban diciendo los textos los hombres tomaban a la mujer quien sería voluntariamente sacrificada; representaba la muerte de los instintos, de la parte salvaje, de toda la armonía del hombre primitivo con la naturaleza. Aquí, quisiera apuntar que para mí es de vital importancia como director, que el actor desarrolle su creatividad y se sienta libre de expresar sus ideas y propuestas para la escena, éste fue el caso en la escena *La danza de la neurosis urbana*, para la cual propuse

los movimientos corporales que tenían que ser cortados a ritmo de staccato y cada vez más rápidos con la intención de mostrar una especie de humanoide que se ha mecanizado por la tecnología y la vida de las grandes ciudades y que se aparta de la naturaleza cada vez más.

Uno de los actores propuso hacer la escena introduciendo sonidos arrítmicos de un sintetizador y cada uno de los otros actores propuso su propia secuencia, así y después de varios ejercicios en los cuales probábamos distintos movimientos, trazos y ritmos, logramos reflejar claramente la imagen de esta neurosis colectiva que terminaba en una agonía de los personajes que en la anécdota del espectáculo representaba la necesidad de un cambio de rutina o mejor aún, renacer a lo natural, al origen. Así llegamos a la secuencia de *La danza del ritmo nuevo*. Esta inicia con los versos:

*«La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
Viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,
Bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer.»*

Habla de la sangre que en Lorca simboliza lo sexual, la vida y también la muerte; tomando eso en cuenta y la secuencia que le precede, ésta tenía que ser para mí una escena de contraste; decidí hacer de nueva cuenta un ritual, una breve ceremonia donde los personajes morían como autómatas neuróticos para renacer como seres primitivos y redescubrir en ellos una energía natural que los equilibrara como humanos. Entendimos a la sangre furiosa como símbolo de la raza negra oprimida y esclavizada o en este caso recluida a los trabajos sucios y mal pagados que como raza discriminada podían obtener; sin embargo, esa furia también representaba la fortaleza y unión de su herencia africana y de su apego al mundo espiritual.

Quería una escena visualmente fuerte, llena de sensualidad y ritual. A través del manejo erótico de los movimientos, la actriz seducía primero a uno de sus compañeros, él llevaba el ritmo por medio de los bongoes por lo cual sería el cómplice ideal para infundir en los otros este nuevo ritmo vital. A continuación, los otros dos actores eran mordidos en la muñeca por la actriz, que gracias a un truco teatral, el público podía ver chorros de sangre salir por sus venas hasta desangrase. Los versos seguían diciéndose y conforme este

ritual avanzaba los actores eran llenados de esta nueva energía que los transformaba en nuevos seres.

Por lo anterior, quise hacer la secuencia siguiente más ligera para nivelar el espectáculo y que no resultara pesado o que decayera el ritmo. Aquí decidimos que era conveniente hacer otro número musical; como resultado de lo anterior, los personajes estarían relajados y alegres interpretando una canción que de igual manera que la primera, surgió mezclando versos del poema para armar la letra. La música también surgió de la misma forma; elegimos un ritmo sencillo y ligero, esta vez con guitarra acústica, percusiones y coros. A esta secuencia la llamamos *La canción de los muchachos americanos* porque de esos versos tomamos la letra. Esta canción era un contraste rítmico que se podía interpretar como un momento de descanso de la agitada vida de la ciudad donde un grupo de negros cantan para continuar después con su rutina. Era el resultado del ritual previo en donde los personajes dejan atrás sus pesares y toman la vida con otra actitud.

En la escena siguiente -denominada *Los intendentes*- se mostraba a los personajes de regreso a sus actividades rutinarias, a sus trabajos mal pagados, los únicos a los que podían tener acceso. En este caso, se trataba de intendentes y limpiaban el escenario diciendo versos lorquianos con tristeza, nostalgia y quizás un poco de esperanza. Esta secuencia surgió como consecuencia lógica del número musical y por una cuestión técnica muy sencilla, el escenario estaba mojado con la sangre de utilería que se empleó en el ritual del nuevo ritmo; por ende, era necesario limpiarlo en algún momento y como el espectáculo no llevaba ningún oscuro o telón, ésta era una forma muy oportuna y útil para hacerlo, que además ayudaba a darle continuidad a nuestra historia.

La siguiente parte del poema: «*Buscad el gran sol del centro hechos una piña zumbadora*», decidí traducirla en cuadros plásticos. La piña zumbadora se transformó en un movimiento en donde los actores partían de una posición estática para llegar a otra manejando unas telas de colores vivos que más adelante utilizarían de otras maneras; por ejemplo, aquí cargaban a la mujer por encima de sus cabezas y formados en fila, la

deslizaban hacia atrás para que al bajarla se transformara, con la ayuda de una tela que usaba como vestido, en la imagen de la ninfa que menciona el poema: «*El sol que se desliza por los bosques seguro de no encontrar una ninfa*». Dando esto pie a la siguiente secuencia.

Entendí esta parte del poema como lo que el autor sentía de aquello que estaba observando en ese momento en Nueva York, e inmediatamente me identifiqué con él, ya que una sensación similar me produce cruzar de Tijuana, México a San Diego en los Estados Unidos de Norte América y es inevitable observar el Caos y el aparente orden, la pobreza y la riqueza, las ventajas y desventajas, lo bueno y lo malo, así como todos los demás contrastes, diferencias y similitudes que se viven cotidianamente entre los países de cualquier parte del mundo. Es quizá el subconsciente del poeta hablando, y así, lo quise traducir a la escena como una visión española de Harlem. Quise de alguna forma relacionar el mundo gitano con el de los negros del Harlem, ambas razas marginadas y con dolor, ambas con un profundo sentimiento de unión y un amor por el canto, el baile y el ritual. A partir de la aparición de otro elemento, unas telas coloridas y brillantes, que simbolizaban la diversidad racial, se establecía en el montaje la transformación del negro en gitano; la secuencia iniciaba inmediatamente después de la figura de la ninfa, donde la actriz acomodaba la tela transformándola ahora en una falda flamenca y colocándose en posición de baile. Así, se iniciaba una breve danza seductora entre la mujer y dos hombres la cual provocaría el enfrentamiento a muerte de éstos ahora gitanos.

Con lo anterior se daba inicio el tercer número musical llamado *El negro sol* ahora con ritmo flamenco. Esta parte de la obra funcionaría a modo de clímax en donde todos los personajes desbordaban su pasión y dolor a través del cante jondo y el baile. Para el montaje de esta escena, iniciamos armando primeramente la música; seleccionamos los versos por cantar y los acoplamos al ritmo. En esta parte del montaje por ser el único que cantaba -además de la actriz- me incluí como cantaor. Ensayamos la canción, después el baile y por último la pelea, quedando unido todo al final en una sola secuencia.

Era el final de la obra, sólo faltaban unos cuantos versos y de alguna forma quería expresar que ese dolor del negro o del flamenco también lo sufre el mexicano y lo sufre cantando, por lo cual tomamos un ritmo ranchero y acoplamos los últimos versos. Los cuatro actores se unían en un abrazo y cantaban, terminando la obra alegremente.

Ahora y como parte del ejercicio programado desde un principio, teníamos que comprobar el espectáculo ante un público; encontramos un espacio en un café de la localidad el cual estaba abierto a las expresiones artísticas de cualquier género. Programamos algunas fechas de presentaciones y el 7 de abril del 2006 iniciamos con esta nueva etapa del proyecto; la intención fue que gente cercana a nosotros viera el trabajo, amigos, familiares y sobre todo gente de teatro así el trabajo recibiría una retroalimentación importante para su desarrollo y los actores practicarían por vez primera sus enseñanzas.

Los resultados de esta primera presentación ante un público fue bastante prolífica ya que los actores se dieron cuenta de lo importante del entrenamiento y de lo diferente que es estar ante la gente; también, de estas presentaciones pudimos corregir el trabajo ya que tenía algunas deficiencias en cuanto al ritmo de las escenas, la duración de las canciones, la colocación de la utilería y sobre todo el número final que no funcionaba, porque el cambio a la canción ranchera no iba acorde al desarrollo rítmico, visual y contextual de la escenificación del poema, además el público nos comento su desagrado por esta última parte, les parecía muy poco conveniente terminar de esa manera. En estas presentaciones, el grupo de iniciación actoral de la UABC fue a ver el espectáculo, ellos sabían del proceso de trabajo y con mucho entusiasmo lo vieron y comentaron a pesar de que ya habían visto algún ensayo y les sorprendió gratamente el resultado, además de que coincidimos en los puntos débiles del mismo.

En una de las funciones el organizador del *Festival Universitario de Teatro* de la UABC, el profesor Daniel Serrano, nos hizo la invitación para participar en el festival, lo cual fue un gran estímulo para todos y nos dio un motivo más para corregir el trabajo y seguir creciendo con este proyecto que ya había dejado de ser solamente una práctica de clase. En ese momento se convirtió en un compromiso de mayor responsabilidad que sirvió

de gran estímulo para estos cuatro jóvenes que en poco tiempo habían alcanzado una meta importante en su corta carrera escénica. A raíz de lo anterior y por la prematura y desafortunada desaparición del CAEN, decidí juntar a ambos grupos y dedicarnos a la corrección y transformación del espectáculo. En lo personal me parecía muy atractivo transformar un pequeño proyecto en algo de mayores alcances, ya que si con cuatro actores el trabajo era agradable e interesante, como nos lo había hecho saber el público, entre el cual hubo especialistas de teatro, incluir a 20 jóvenes más con un entrenamiento similar, me permitiría enriquecer esta experiencia.

Nuevamente teníamos una fecha límite de presentación, el 19 de mayo del 2006. Los muchachos del taller de la UABC asistieron a todas las presentaciones del café, lo cual ayudó a que todos conocieran el trabajo de principio a fin y sirvió de trabajo de mesa. El enfoque del proyecto se magnificó, ahora tenía que resolver nuevamente la obra; la idea era muy atractiva, ya tenía un trazo básico, el reto consistía en integrar a lo demás actores y que no se viera como un agregado o un parche. Por otro lado, el número final, el de la canción ranchera tenía que desaparecer, por lo comentado anteriormente además de que no era acertado, no era coherente con el montaje y su calidad era verdaderamente mala, los versos no encajaban con la música y el tono cómico que se le pretendió dar distorsionaba el sentido completo de todo el espectáculo, provocando que no se entendiera ya que no era resultado de la progresión del resto del trabajo. También había secuencias que se necesitaban alargar para que expresaran una idea más clara.

Contar ahora con un grupo heterogéneo de 24 jóvenes deseosos de trabajar en la escena y abiertos al aprendizaje hizo mucho más fácil este proceso. Los ensayos iniciaban a las 4 en punto de la tarde y terminaban a las 8 pm de lunes a viernes, trabajábamos en las instalaciones de la UABC y en las del CECUT. La dinámica del ensayo iniciaba como siempre, calentando y relajando para después abordar el montaje. Fue muy grato para todos tener el mismo sistema de trabajo, la misma disciplina y el mismo objetivo, el ambiente de los ensayos era muy agradable y con gran disposición. Tenía claro lo que quería como director y confiaba en el desarrollo del montaje utilizando la estructura previa y, sabiendo sus puntos débiles, fuimos trabajando escena por escena corrigiendo y transformando lo

que era necesario. A continuación se muestra una tabla comparativa entre la estructura original y la resultante del nuevo proceso:

| Estructura original | Estructura nueva |
|--------------------------------------------|---------------------------------------------|
| 1.- El blues de la cuchara. | 1. Introducción al poema |
| 2.- El poema como cuento en el bar. | 2. El blues de la cuchara |
| 3.- La danza del animal urbano. | 3. El poema como cuento en el bar |
| 4.- El sacrificio | 4. La danza del animal urbano |
| 5.- La danza de la neurosis urbana | 5. El sacrificio |
| 6.- La danza del ritmo nuevo | 6. La danza de la neurosis urbana |
| 7.- La canción de los muchachos americanos | 7. La danza del ritmo nuevo |
| 8.- Los intendentes | 8. La canción de los muchachos americanos |
| 9.- La piña zumbadora | 9. Los intendentes |
| 10.- La ninfa | 10. La piña zumbadora |
| 11.- Seducción flamenca | 11. La ninfa |
| 12.- Canción del negro sol. | 12. Seducción flamenca |
| 13.- La pelea a muerte. | 13. Canción del negro sol |
| 14.- Canción ranchera. | 14. Harlem amenazada |
| | 15. Baile final con pelea, muerte y cortejo |

Trabajaba con la imagen en mi cabeza de lo que ya había y entonces veía lo que tenía ahora y lo trazaba nuevamente. Era como sazonar un guisado, agregando los ingredientes necesarios para darle mejor sabor. La esencia del montaje permaneció, pero esta vez mejorada, al aumentar el número de integrantes, el trabajo escénico no solo era más rico visualmente, también resultaba más claro y era mucho más atractivo verlo. La estructura se transformó, el vestuario era muy sencillo, básicamente este consistía en ropa negra, faldas, pantalones y camisas de distintos colores y las telas antes mencionadas y se agregó el acompañamiento musical de congas. Quedaron nuevas escenas en el siguiente orden:

1. *Introducción al poema*: Uno de los actores caminaba de un extremo a otro diciendo los primeros versos del poema. Esto servía para atraer la atención del público y darles tiempo a que se sentaran en sus butacas y pusieran atención al espectáculo.
2. *El blues de la cuchara*: al cual se le agregaron dos chicas que coreaban a la cantante y bailaban con ella.
3. *El poema como cuento en el bar*: esta escena no tuvo cambio alguno.
4. *La danza del animal urbano*: en la cual aparecían los nuevos integrantes danzando y acompañando musicalmente con las cucharas, ésta fue la primera aparición de todos los actores en escena.
5. *El sacrificio*: Aparecen los nuevos integrantes en forma de coro.
6. *La danza de la neurosis urbana*: particularmente beneficiada con los nuevos actores acrecentando el caos y psicosis.
7. *La danza del ritmo nuevo*: La cual se extendió en duración y realmente servía para que los muchachos generaran más energía para continuar con el espectáculo, hay que recordar que a lo largo de toda la obra el acompañamiento de las congas fue esencial para llevar el ritmo y distinguir cada una de los diferentes momentos del montaje.
8. *La canción de los muchachos americanos*: donde de nueva cuenta, al aumentar actores, la idea de ver en escena a un grupo de gitanos se clarificaba y tomaba mayor fuerza, también los coros de la canción se enriquecieron bastante.
9. *Los intendentes*: ahora se habían quedado todos los actores excepto los 4 originales, los cuales en esta secuencia entraban con escobas y trapeadores corriendo a todos y poniéndose a limpiar diciendo el poema; de esta forma, la escena cobró más sentido y visualmente era agradable.

10. *La piña zumbadora*: esta escena consistía en la realización de un cuadro plástico con todos los actores quienes se acercaban sorpresivamente al proscenio y allí realizaban la escena. Visualmente era atractivo ya que se realizaba prácticamente sobre el público haciendo ver a los actores más grandes físicamente, los movimientos eran muy rápidos y complicados a la vez que requerían de mucha precisión, el texto se apoyaba en el movimiento transmitiendo mejor las imágenes.

11. *La ninfa*: es una escena grupal de transición entre el mundo del Harlem y el del poeta. Aquí se transforman los actores en cocodrilos y la ninfa en bailaora española.

12. *Sedución flamenca*: En esta parte de la obra, se mejoró el baile de la actriz y se le dio una mejor ambientación, comparándola con la versión anterior en donde no existía casi el baile y solo estaba ella en escena; era un enfrentamiento provocado por la bailaora para que dos gitanos se disputaran su amor, participando todos los actores al tomar bandos a favor de cada uno de los contrincantes.

13. *Canción del negro sol*: en la cual continúan todos los actores en el escenario y al final de ésta matan a uno de los actores, lo que provoca una pelea rítmica entre todos los integrantes.

14. *Harlem amenazada*: éste es el final del poema en donde los actores que pelearon en la escena anterior se quedan congelados como si fueran estatuas, con la expresión corporal violenta de la pelea. Los cuatro actores principales van diciendo los versos y tirando a sus compañeros (las estatuas), como símbolo de la finitud humana dado que, sin importar la raza o la nacionalidad, todos como humanos sufrimos y gozamos y al final morimos con la esperanza de la trascendencia de la carne efímera y la eternidad del espíritu eterno, humanos a fin de cuentas.

15. *Baile final con pelea, muerte y cortejo*: Simboliza la lucha del amor, del dolor por la vida, la muerte constante y su proceso cíclico. Esta escena es el cierre del espectáculo con flamenco y cante hondo.

Con esto terminaba el proceso de montaje y, en los siguientes ensayos, repasamos de principio a fin la obra para que adquiriera ritmo y hacer los ajustes pertinentes. De hecho, en uno de los ensayos me solicitaron los datos de la obra y entre ellos el nombre del grupo el cual decidimos entre todos y, a manera de lluvia de ideas, el nombre que gustó a la mayoría fue el de *Teatro camuflaje* ya que representaba nuestra forma de ser y de pensar en ese momento: éramos un grupo diverso, en una selva urbana como lo es Tijuana y unidos por el teatro en donde nuestras identidades se mezclaban conformando una unidad encaminada a la creación artística.

2.4 Estreno en el décimo festival de teatro universitario

El Festival Universitario de Teatro (F.U.T), es organizado por la UABC con el liderazgo del dramaturgo Daniel Serrano, actual coordinador de la Licenciatura en Teatro y la actriz Claudia Villa, actual subdirectora de la escuela de Artes-campus Tijuana, apoyados por sus colaboradores y la misma institución. El F.U.T. se realiza cada año en el mes de mayo teniendo como sede principal, la ciudad de Tijuana y como sedes alternas las ciudades del estado en donde existen planteles de dicha institución, es decir, Mexicali, Ensenada y Tecate. A este festival son invitados a participar entre 10 y 12 grupos teatrales de todo el país, con un nivel artístico respetable, a fin de promover la actividad teatral y que el público conozca diversas manifestaciones escénicas de distintos lugares de la república. También, como parte del festival, se realizan conferencias con temas de interés para el teatro, presentaciones de libros, por lo general de dramaturgos e investigadores de la escena. En esta décima edición de dicho festival se presentaron obras del Distrito Federal, Xalapa, Yucatán, Hermosillo, Monterey, Ensenada, Mexicali y Tijuana.

El día de la presentación de nuestra obra fue el 19 de mayo del 2006, a las 20:00 horas en el teatro *Rubén Vizcaíno* de la UABC, campus Tijuana. La cita para los actores fue al mediodía. El objetivo de reunirnos a esa hora era el de ensayar algunos ajustes técnicos y sobre todo el de vivir la mayor parte del día juntos, ya que este estreno representaba la culminación de un proceso importante para todos y, para la gran mayoría, era la primera vez que pisarían un escenario. Durante todo el proceso, lo más importante para mí era la buena relación entre los integrantes del grupo, la puntualidad, la responsabilidad, la buena disciplina y que disfrutaran su participación en el teatro. Empezamos con un ensayo técnico y con base en éste, el iluminador -Lupillo Arreola- realizó la iluminación del espectáculo, la cual consistía básicamente en ambientes de diversos colores que cambiaban según la escena que se presentaba, logrando una iluminación que se iba transformando según la organicidad del montaje.

Después del ensayo técnico y mientras se acomodaban las luces, se realizó un ensayo de sonido debido al uso de micrófonos e instrumentos eléctricos y de las percusiones que se utilizaron. Entretanto, los actores tenían por encargo revisar todos los detalles de su vestuario y attrezzo. Al término de esto nos dimos una hora para comer y regresar al teatro, para que entonces los actores se cambiaran y maquillaran. Todo lo anterior sucedió sin ningún contratiempo y con gran entusiasmo. Al regreso de la comida los nervios empezaron a aumentar y también la emoción; por mi parte todo estaba listo y solo esperaba el momento para iniciar con la función, de tal suerte que tuve tiempo para escuchar y supervisar a cada uno de los actores. Me sorprendí positivamente al ver que todos trabajaban en lo suyo y ayudaban a los demás, todos estaban alegres y ávidos de que los escuchara y estuviera un tiempo con ellos en su camerino. Faltaban 15 minutos para iniciar y el público estaba llegando, nos reunimos entonces al centro del escenario y agradecí a los actores por su entrega y tolerancia y deseándoles buena suerte; guardamos todos silencio y tomamos nuestras posiciones.

Regularmente, en las obras que había dirigido hasta ese momento, pasaba supervisando la función desde la cabina de luz y sonido, pero en ésta, decidí quedarme en el público y dejar todo en las manos de mi equipo, lo cual fue muy afortunado para mí, porque

por primera vez disfruté enteramente un trabajo mío y pude ver la reacción del público. La obra inició y en ese momento la encargada de la taquilla se acercó para felicitarme, porque era la primera obra en este festival que agotaba por completo la taquilla y la gente seguía entrando. Entonces con alegría y nerviosismo seguí viendo la función la cual iba conforme a lo ensayado y el público la recibía muy bien. Este trabajo creció mucho más de lo esperado, había adquirido una nueva vida, se expresaba mejor el poema, era atractiva a los sentidos, el ritmo era preciso y a través de los arreglos musicales y el acompañamiento de las congas, se logró una atmósfera única que provocaba seguir las imágenes y escuchar el texto con una especie de hipnosis, por decirlo así, que hacía partícipe al público y surgía el deseo de quererse integrar a algunas de las danzas.

Lo que iba viendo en el escenario me gustaba y me dejaba satisfecho con el trabajo y principalmente con gran confianza en los actores y el trabajo que estaban desempeñando y la grata manera de disfrutarlo, ahora el público era lo que me interesaba, me sorprendía verlos atentos y en silencio, no se escuchaban rechinidos de butacas (señal inconfundible de que el cuerpo se reacomoda para despabilarse del aburrimiento), ni tampoco se escucharon toses, -otro síntoma inconfundible de aburrimiento-, al contrario, se escuchaban expresiones de asombro, de alegría o de sorpresa por lo que se veía en el escenario. Con el transcurso de la obra, me di cuenta de que ya era mi turno para subir al escenario y acompañar en la música al grupo, lo que me hizo levantar de la butaca para llegar a mi lugar y ser partícipe de mi propia propuesta. Era la parte final de la obra, la parte flamenca, el escenario ya se había transformado varias veces, ya habíamos ido de una jungla a otra, de un ritual a otro, de un verso a otro y aquí era ya el último aliento, el desborde de la violencia y la pasión, la sensualidad y la muerte; el mundo de Lorca que nos invadió y que compartimos con el público.

Es bastante aleccionador para mi haber tenido la oportunidad, con este montaje de estar como director, espectador y cantaor. Ya que pude vivir tres diversos puntos de vista y reaccionar a tres diversos universos de estímulos: desde el público como espectador de profesión diría Grotowsky, y en el escenario observando desde adentro pero no solamente como el actor que vive un personaje, sino también como el director que observa a sus

actores y siente el espectáculo desde su centro, parándose en el ojo del huracán para vivir la energía de ese momento, comprobando lo de afuera desde adentro y lo de adentro desde afuera, entendiendo la relación entre el actor-espectáculo-público y la relación director-espectador-actor; para tener como resultado un espectáculo de seres humanos reunidos para compartir el ritual del teatro.

III. Críticas y conclusiones.

3.1 Críticas.

Al terminar la función, los muchachos comentaban cómo se sentían y fueron desde los nervios hasta la desbordante alegría que se tradujo en lágrimas de emoción; era evidente que ellos estaban muy conformes con lo logrado hasta ese momento. Por mi parte, el trabajo cumplió todas las expectativas y a partir de ese instante iniciábamos una nueva etapa, sería necesario que se representara nuevamente para lograr la precisión y la madurez que solamente se logra con el arte de la repetición. Los comentarios de algunos asistentes eran halagadores ya que el espectáculo les pareció diferente a lo que habían visto y no les aburrió e incluso algunos se sorprendieron de que Lorca hubiera escrito este poema ya que solamente conocían algunas de sus obras dramáticas, esencialmente *La casa de Bernarda Alba*. Hubo comentarios de varias personas que decían que no habían entendido el espectáculo pero aun así les había gustado mucho, porque se habían dejado llevar por las emociones que las escenas y los versos les provocaban. Esto permite corroborar que el arte va primeramente a los sentidos y después quizá a la razón. Incluso maestros escépticos de este tipo de obras en donde se opta por un texto no dramático, como Daniel Serrano, quien comentó que, aunque yo muy bien sabía que este tipo de obras no le gustaban, admitía que era un buen trabajo y que se veía el proceso y la profundización sobre la escena y el texto, que lo había disfrutado bastante, siendo muy notoria la transformación de la primera versión, -la cual él vio en el café- a ésta, corregida y aumentada, concluyó con una felicitación y deseó buena suerte al trabajo.

Otro de los comentarios sobre la obra proveniente de dicho grupo de maestros llamó mi atención, pensaban que lo que habíamos hecho en el escenario no podría llamarse teatro ya que según ellos no cumplía con el rigor de la estructura dramática, al no haber diálogos propiamente establecidos, al no contar una historia entendible a primera vista y no contar con una escenografía y por ende no poderla incluir en alguno de los géneros del teatro; sin afán de justificarme ni defenderme yo les respondí que efectivamente no estábamos ante una obra de teatro convencional o por decirlo de alguna manera, tradicional, pero, mi principal objetivo no es el hacer teatro tradicional solamente, sino en este caso en particular fue el de entrenar actores en un tiempo determinado a través de diversos ejercicios previos y a una experiencia escénica creativa y propositiva, que en todo caso la obra es un espectáculo escénico que podría recaer en el teatro experimental o de búsqueda, pero a fin de cuentas no nos toca a nosotros categorizar nuestro trabajo en esta etapa. Así mismo les hice mención de trabajos valiosos e innovadores como los de Pina Bauch y su Teatro danza o los del mismo Jerzy Grotowsky y Eugenio Barba, por mencionar a algunos.

El espectáculo escénico de “El Rey de Harlem” se presentó un total de 18 veces en los siguientes tres meses, en tres cafés y en una cervecería de la ciudad de Tijuana; en distintas fechas, ante un público ecléctico, el cual recibió el espectáculo con agrado y sorpresa ante la obra de Lorca y sus posibles representaciones. Trabajar en estos espacios no fue tarea fácil ya que no eran lugares con la infraestructura ideal para el teatro, incluso en uno de los cafés tuvimos que construir un pequeño escenario para poder trabajar de manera eficiente, así mismo nos topamos con cierta resistencia por parte de los propietarios quienes mostraban cierto temor de recibirnos por ser un grupo muy numeroso y se preocupaban más por la conservación de sus instalaciones que por la difusión de la cultura teatral de la localidad, afortunadamente, estas experiencias en ocasiones desagradables enriquecieron nuestro aprendizaje.

Por su parte, los muchachos crecieron en su práctica escénica y al término de la temporada tomaron diversos caminos, varios de ellos se inscribieron en la Licenciatura en teatro impartida en la UABC, otros se dedicaron al cortometraje, dos más se fueron a Los

Ángeles, al *Actor's Studio*; uno de los actores principales regresó a la lucha libre y a la fotografía así como a la dirección de cortometrajes. La actriz principal continúa haciendo teatro en diversas compañías locales y otros, los menos, continuaron con su carrera universitaria. A continuación transcribo algunos comentarios y puntos de vista que fueron recopilados en diversos momentos durante el transcurso de las temporadas a un público diverso.

1. *Ángel Valdez, estudiante de bachillerato*: Considero que la dramatización fue buena, me gustó mucho la elaboración de los fragmentos y me quedó más claro el tipo de música que utilizaban en aquella época, además la forma en que eran maltratados y humillados los negros. También fue algo curioso mirar cómo eran los movimientos de las cucharas y el sonido que deslumbran un par de cubiertos. La dramatización tenía escenas que me parecieron algo bruscas y fuertes como a la hora que despertaban a todos los integrantes con la sangre, considero que fueron unas escenas fuertes para este poema.

El tipo de música que utilizaron era adecuada a las épocas en las que fueron relatando el poema, también los tipos de rituales que presentaron fueron de agrado como el ritual de la limpieza, también el del sol y el más original y completo era el de las cucharas. Me pareció muy interesante esta dramatización y muy completa, además de que me hizo descartar algunas dudas que tenía respecto a la poesía de Lorca.

2. *Anabel Acosta, Estudiante de psicología*: El poema de Federico García Lorca, es un poema muy analítico y dramático, representa con palabras muchos lugares de la selva y fragmentos tropicales. Este autor se identifica mucho con las razas negras, y describe como eran sus vidas en aquellos tiempos y también las penas que pasaban en su era muy diferentes. Para él los negros los comparaba como si fueran animales, «monos», también como si fueran unas personas malas llenas de odio y maldad por su color. Él representa las sectas como personas que tienen malas conductas, malas creencias además las costumbres que ellos tenían para Lorca son como gente que es muy sucia y que produce muy mal olor a la vida de las demás personas. Algo que me pareció interesante en este poema es como

Lorca dice que nada es comparable al sufrimiento y a la violencia que debe soportar el barrio de Harlem, cuando el barrio de Harlem está lleno de maldad, de tristeza y de malos sentimientos.

Considero que Lorca se expresaba de una muy mala manera de los negros, porque recuerdo que decía que la sangre de los negros estaba desparramada por todo el lugar, y él afirmaba que la sangre de los negros era muy mala, muy furiosa e injusta, porque destruía a las demás personas. Al último del fragmento es muy interesante la intervención que tiene acerca de cómo es la reacción que tuvieron los negros al obtener la salvación y la libertad, y fueron aceptados en la sociedad por el rey Harlem.

3. *Zulia Cazares, Comunicóloga*: Me pareció muy buena la interpretación, sus personajes y la historia, me hubiera gustado que tuviera una escenografía de acuerdo al lugar del que se estaba hablando, la musicalización muy bien. Todo giraba de acuerdo a una cuchara, lo que no entendí quien era el rey, si la mujer o el hombre, los hombres negros. Hubo un instante donde aparecen que están locos o no quieren ver el tiempo transcurrir, los dos personajes principales eran los que mataban y revivían a la gente. Los New Yorkinos no les importaban los negros, ni sabían de su existencia. El rey representaba la sociedad capitalista que oprimía a la gente pobre y de color, el solo tenía el poder.

4. *Paulina Rodríguez, bailarina*: A mí me pareció una obra muy rara, pero cada persona tiene una percepción diferente a lo que lee y me gusto mucho. El salvajismo de los personajes fue de lo que más me llamo la atención, también la muchacha que canta casi al final los últimos versos del poema de Lorca, y la vestimenta tan insípida, pero según yo fue así porque se desarrolló en cuanto a que es en un bosque como lo imaginé cuando miré la obra y los personajes eran similares a monos o animales, ya que emitían sonidos muy salvajes. Nadie decía o hacía la obra conforme a lo que decía el poema, de cierta manera sí, pero era el narrador el que iba contando paso a paso el poema. Imaginaba un callejón

lleno de botes de basura, solemne, lleno de cholos negros, mujeres negras con sus hijos y al final, muchos edificios con luces y en medio el mar, con un puente enorme que los unía.

3.2 Conclusiones

Para dar cierre a este trabajo, en este apartado se presentarán las conclusiones con respecto a los cuatro aspectos fundamentales que articularon la propuesta de trabajo escénico que aquí se plantea, a saber:

- a) Entrenamiento actoral.
- b) Montaje escénico.
- c) Resultado de la confrontación con el público.
- d) La teatralidad en la poesía de Lorca y la difusión de la misma.

Cabe recordar que este trabajo surgió como un objetivo de clase que afortunadamente creció más allá de lo esperado, permitiéndome poner en práctica mis conocimientos sobre la escena, desarrollando más aún las técnicas y herramientas aprendidas en la universidad, así como en la práctica de la docencia, desde la propuesta y análisis del texto, pasando por el entrenamiento actoral, el montaje, estreno y temporada del espectáculo, fue sin duda mi experiencia previa, la que me permitió planear, estructurar y darle forma a dicho trabajo.

De igual forma, cabe decir que de mis clases de dirección con el entrañable maestro José Luis Ibáñez aprendí el rigor del oficio, la forma para analizar un texto, para leerlo entre líneas, y entonces traducirlo a la escena. Aprendí también a organizar un sistema de trabajo, saber elegir cual actividad realizar primero y cual después; así, aprendí a organizar un equipo para la realización de una puesta en escena, supe de la importancia de las jerarquías en el teatro para su correcto funcionamiento e incluso a dirigirme a los actores con un lenguaje objetivo y adecuado para un mutuo entendimiento. Lo anterior junto con todo el bagaje de conocimiento de la carrera fue un apoyo indispensable para la realización del espectáculo de “El Rey de Harlem” por lo tanto puedo concluir lo siguiente:

a) Del entrenamiento actoral.

Como ya he mencionado, el montaje del poema de Lorca surgió como un objetivo de clase, con la intención de entrenar a los actores para la escena; en ese sentido, el trabajo cumplió y superó sus propias expectativas, ya que al afrontar un compromiso de niveles profesionales, dicho entrenamiento logró un verdadero cambio en los estudiantes-actores quienes adquirieron nuevas herramientas para conocer y transformar su cuerpo según las necesidades del personaje por realizar:

- Aprendieron a respirar correctamente para la escena, a relajarse y concentrarse.
- A estirar y calentar su cuerpo.
- A entrenar su cuerpo para obtener agilidad y fuerza
- Aprendieron a calentar su voz, utilizar sus apoyos y resonadores naturales y así proyectar su voz en el escenario con fuerza, volumen y dicción adecuados.
- A utilizar su cuerpo y mente como un solo instrumento creativo e imaginativo.
- A interpretar un texto para la escena de forma honesta y sencilla partiendo siempre de ellos mismos y su contexto.
- Aprendieron a distinguir entre la teatralidad propia de un drama y los rasgos teatrales de una forma no teatral como lo es el Poema de “El Rey de Harlem”.

Por mi parte, yo tuve que aplicar mi saber en la estructuración constante de estrategias de enseñanza para la ejecución de ejercicios y planes de clase claros y objetivos a través de un lenguaje sencillo obteniendo así resultados tangibles en un tiempo determinado.

Dichas estrategias de enseñanza las he podido listar a manera de índice con el fin de profundizar en ellas y compilarlas en una investigación de posgrado para la redacción de mi propio método de enseñanza-aprendizaje del teatro, en un tiempo corto que se acople con los planes de estudios semestrales de universidades y/o escuelas interesadas en las artes. A continuación transcribo dicho proyecto a manera de conclusión, ya que a fin de cuentas es producto de mi aprendizaje del presente trabajo:

El método del árbol (o de la neutralidad).

Este método es con la intención de preparar al actor principiante de manera rápida y eficazmente, con herramientas sencillas de fácil entendimiento y aplicación para su desenvolvimiento en la escena. Es también producto de mi experiencia como director, actor y docente utilizando las herramientas del saber adquiridas en mis distintas etapas dentro de la escena y desde diversas relaciones como son: actor-director, director- espectador, artista-director y docente-alumno.

En este método explicaré, durante su etapa de desarrollo en el posgrado, de la manera más clara y sencilla que el lenguaje me lo permita, mi propia manera, mi propio camino para transformar el cuerpo, la mente y el espíritu a la escena; disponiéndolos con base en cinco principios básicos del método de las acciones físicas de Constantin Stanislavsky: respiración, relajación, concentración, vigilancia mental y círculo creativo. Así como en la metodología de Jerzy Grotowsky y Eugenio Barba, principalmente.

A esta metodología le he dado el siguiente orden tentativo:

1.- Respiración.

2.- Relajación.

3.- Concentración.

4.- Neutralidad, (el árbol).

5.- Vigilancia mental.

6.- Círculo creativo.

7.- Conocimiento universal:

- a) autoconocimiento.
- b) conocimiento social.

8.- Creación del personaje:

- a) comprensión.
- b) entendimiento.

9.- Interpretación del personaje, (la transmutación del actor).

10.- Artista de tiempo completo, (el círculo de la escena y la vida):

- a) la vida como alimento.
- b) la escena como vida.
- c) a mejor persona mejor actor.

11.- La conciencia del contexto:

- a) breve historia de las culturas.
- b) breve historia del arte.
- c) el arte del lenguaje.
- d) el lenguaje del arte.

12.- Anexos fundamentales:

- a) sociología.
- b) ética.
- c) el método de las acciones físicas.
- d) hacia un teatro pobre.
- e) biomecánica.
- f) el espacio vacío.
- g) signo y símbolo teatral.

b) Del montaje escénico.

En esta parte del proceso, que a mi parecer fue la más creativa ya que no solamente fue coordinar gente y organizar tiempos y actividades, se trató principalmente del momento de traducir la teoría en la praxis; es decir, ya había un trabajo previo de mesa y un entrenamiento actoral, era hora de traducir todas las ideas y propuestas a movimiento. Aquí tuve que hacer uso del ojo del director, de saber pedir lo que mi imaginación reclamaba con base en lo estudiado y en lo propuesto, saber qué quería ver en la escena para que el montaje tuviera sentido y lógica, que funcionara armónicamente, pero sobre todo, considero que mi aprendizaje radicó en el saber utilizar el lenguaje correcto, que expresara con objetividad y claridad lo que pedía de tal suerte que se realizaran los objetivos sin perder tiempo y de forma precisa.

Al mismo tiempo, para mí era de suma importancia que el poema se dijera en su integridad y sobre todo que se pudiera traducir los versos en imágenes sin que cayéramos en lo descriptivo. Aprendí a que una vez establecida la dinámica del ensayo, si ésta es correcta, las cosas suceden positivamente y el actor se sentirá confiado para crear a través del texto y su instrumento, de tal suerte que los matices y las emociones surgirán de forma espontánea; es aquí donde el ojo del director entrenado sabrá elegir y guiar el transcurso del montaje para llevarlo a su forma final, es decir la obra teatral.

c) Del resultado de la confrontación con el público.

Previo al inicio de la presentación, se realizó un ensayo técnico, en el que nuevamente el saber dirigirse a las personas con un lenguaje apropiado –fundamentalmente por su objetividad- fue de vital importancia ya que teníamos el tiempo contado, de tal suerte que en esta parte del trabajo, mi aprendizaje consistió en coordinar correctamente a todos los involucrados: tramoyistas, jefe de foro, iluminadores, técnico de audio, organizadores del festival, músico y actores. Afortunadamente, considero que mi labor estuvo bien

realizada otorgándole el tiempo justo a cada actividad, lo cual dio por resultado, un inicio de función en tiempo y forma.

Por otra parte, pienso que hacemos teatro por muchos motivos, pero siempre y cualquiera que sean esos motivos, nuestro teatro tendrá que ser visto, confrontado, en el mejor de los casos compartido, con un público que entenderá o no, disfrutará o no, gustará o no de nuestro espectáculo, pero sobra decir que es parte fundamental de nuestro proceso creativo; es él -el público- quien completa nuestro trabajo y ahí es cuando nuestra labor cobra conciencia, es precisamente ahí cuando nuestro hacer escénico adquiere verdadero sentido. Por ello, dicha confrontación fue de suma importancia para la comprobación de que este producto escénico fue una experiencia no solamente formativa, didáctica, sino que adquirió vida propia o forma teatral como tal y cerró entonces un ciclo vital para la creación escénica. Todos los involucrados en él aprendimos y constatamos dicho aprendizaje al concluir satisfactoriamente con la primera función en el festival universitario; fue en ese momento, con el aplauso abundante y amigable, cuando nuestro conocimiento a través de la práctica y, más adelante con los comentarios, se transformó en saber. La observación, los agradecimientos, obtuvimos una valiosa retroalimentación que nos permitió seguir adelante para entrar en el proceso interesantísimo de la práctica escénica, es decir la temporada de 18 representaciones de “El Rey de Harlem”.

d) De la teatralidad en la poesía de Lorca y la difusión de la misma.

Admito que toparme con la poesía de Lorca fue un afortunado accidente, producto de mi ociosidad literaria, el cual se transformó en una valiosísima herramienta para el entrenamiento actoral. Para mí la poesía es la expresión emotiva del artista expresada a través de la estructura y técnica adecuadas, es ese sentimiento el que utilizo como puente entre el aspirante a actor y el teatro, de tal suerte que Lorca, al ser poeta y dramaturgo, incluyó en su poesía, de forma consciente y natural, una fuerte expresión dramática, la cual, para mí, fue de gran utilidad para que a través de ella, los participantes de este trabajo pudieran expresar sus propias emociones verbal y físicamente utilizando las palabras del célebre poeta, transformándonos además en difusores de su valiosa obra.

Cada proyecto, ensayo, y presentación conlleva un aprendizaje valiosísimo que nos permite crecer como creadores de la escena, como gente de teatro, como verdaderos artistas y en este trabajo, he resumido mi andar de muchos años sobre los escenarios pero, sobre todo, mi educación universitaria. En el teatro he vivido desde muy joven, en él, me he enamorado, sufrido, jugado y reído, vaya, he vivido en el teatro y por el teatro, he recibido tanto de él y no concibo mi vida fuera de él. Sé que tengo un gran camino que recorrer, que en cada obra hay un mundo que resolver, palabra por palabra, escena por escena, sé que la preparación es constante y que nuestra labor no termina. Hoy, al concluir este trabajo y sin miedo a exagerar, puedo decir que soy una mejor persona, que sigo soñando como un niño, que en el escenario encuentro mi sentido, mis porqués y mis paraqués. Hoy me siento honrado y agradecido por ser director, actor y docente, soy un servidor del teatro y a través de esta agradable reflexión, hoy sé que la vida ya no me deslumbra, por el contrario y gracias a mi paso por las aulas del colegio de teatro de la UNAM, hoy puedo ver la nítida luz sobre el escenario del arte, hoy y gracias a todos los grandes maestros con los que me he tropezado, me atrevo -sin afán de falsas pretensiones- a llamarme un artista de la escena. Por haberme enseñado les agradezco infinitamente y me pongo al servicio del teatro.

Bibliografía.

Brook, P. (1973). *El espacio vacío* España: Península.

Ceballos, E. (Comp.) (1992). *Principios de Dirección Escénica*. Hidalgo: Grupo editorial Gaceta.

Federico García Lorca (1992). En *Diccionario Enciclopédico Espasa* (vol. 10, pp.5668). Madrid: Espasa Calpe.

Grotowski, Jerzy. (2009). *Hacia un teatro pobre* .Madrid: Siglo XXI.

Martínez, Luis y Cancela D. (1999), *García Lorca para principiantes*, México: Longseller.

Prados, E. (comp.) (1986). *Laurel (Antología de la poesía moderna en lengua española)*. México: Trillas.

Reynolds, Elizabeth (1991), *Manual del Actor*, México. Diana.

Shakespeare, W. (1991). *Obras completas*. (Trad. L. Astrana). México: Aguilar. (Original en inglés).

Soria, A. Sánchez M.J. y Varo, J. (2000). *Federico García Lorca, Clásico moderno*. España: Diputación de Granada.

Stanislavsky, Constantin. (1994). *Ética y disciplina/Método de las acciones físicas*. Hidalgo: Grupo editorial Gaceta.

Watson, Ian. (2000) *Hacia un tercer teatro: Eugenio Barba y El Odín teatret*. Ñaque editora.