

La ceguera como compañía teatral

Por Adolfo Díez Ezquerro

Director de «Sa Boira» de Palma de Mallorca

La Agrupación Teatral de la ONCE de Baleares, SA BOIRA, estrenó en 1988, la *Electra* de Eurípides, donde el personaje Orestes, cada vez que habla se dirige a su amigo Píldes, que en la historia narrativa le ha acompañado durante todo su exilio; incluso en las acotaciones se indica la forma en que frecuentemente Orestes se apoya, sujeta o va cogido de su hombro.

La hora larga en que este personaje se encuentra en escena es el deambular de dos figuras: una de ellas en su función de acompañante y saco donde el protagonista descarga todo su pensamiento, de esta forma queda justificado que el discurso en voz alta no sea un monólogo dirigido al público, sino un diálogo con un personaje sin más función que la de escuchar cómo un espectador más, y así estos son informados de como se desarrollan las peripecias.

Hasta aquí el relato de un truco dramático fácil para justificar cierta naturalidad escénica. Lo importante de esta anécdota es la relación directa entre la actitud de las figuras y el desplazamiento de un ciego (actor que interpretaba a Orestes) ayudado por un lazarillo (actor que interpretaba a Píldes, acompañante del protagonista).

Un espectador no conocedor de la obra podría interpretar la gestualidad de los dos actores como un truco escénico específico para resolver las dificultades creadas por la ceguera total de uno de ellos, cuando en realidad era un signo teatral propio de la obra y dramáticamente esperaba una relación entre personajes.

Esa identificación o confusión, generalizable a partir de esta anécdota, entre característica de la ceguera (acompañamiento del

ciego por un lazarillo vidente) y expresión teatralizada de un comportamiento (apoyarse físicamente en el hombro o brazo del amigo en solicitud de comprensión y ayuda) es, en principio, una clave para plantearse el trabajo de montaje de una obra de teatro con ciegos, ya que de la libertad creadora de la compañía (actores y dirección) van surgiendo signos teatrales completamente identificados con la ceguera. Los otros signos teatrales, los que surgen en cualquier representación, adquieren un doble valor: por una parte como signo de sí mismo, por otra en relación a los signos específicos expresados anteriormente.

Por supuesto es una hipótesis, (creo que totalizadora y por lo tanto capaz de aceptar matices e incluso desviaciones de la misma), pero la importancia, a mi forma de ver, que tiene este doble juego de códigos, sentidos y signos que surgen de cualquier representación de una compañía de ciegos podría residir en la aportación de elementos de juicio, nuevos e innovadores, al estudio de la percepción de los signos escénicos por parte del espectador, así como a la creación de los códigos escénicos específicos de cada montaje en las propuestas creativas de las compañías teatrales.

La elaboración de estos códigos escénicos debe estar totalmente ligada a las características específicas de cada compañía (al margen de que sean profesionales o no, reunida para un único montaje o como compañía estable, etc. etc.), mucho más que el estilo del texto dramático del que se va a realizar la puesta en escena. Por eso, se podría considerar como un gran error para las compañías de teatro de ciegos intentar hacer un teatro de actores no-ciegos, en vez de desarrollar una línea de trabajo única, capaz de aportar y enriquecer desde una nueva perspectiva el campo tea-



Dos momentos del proceso de maquillaje y vestuario. Grupo "Sa Boira" de Baleares.

tral. Como también es un error el querer realizar montajes de obras sin tener en cuenta las limitaciones de cualquier compañía, ya que las limitaciones no tienen porqué ser las físicas de los actores, sino que puede haberlas *estructurales* (escenografías que sólo caben en 4 ó 5 teatros), *económicas* (exigiendo sacrificios personales en muchas compañías de carácter profesional, que repercute en el resultado artístico), *artísticas* (los actores no tienen obligación de ser perfectos y ser idóneos al 100% con todos los personajes, sino que se debe aprovechar al 100% al actor que se tiene y por ello trabajar con sus códigos creados libremente, que es lo exigible a todo actor), etc.

El lenguaje escénico creado y desarrollado no queda exclusivamente marcado por las representaciones teatrales, sino que son uno de los polos de la actividad global de estas compañías, afortunadamente, *tan especiales*. El otro polo es el mundo de relaciones personales. Observando el trabajo con perspectiva, se puede decir que en un 90% el paso de las situaciones personales al producto artístico es casi inmediato: en la libre creación de escenas los personajes mantienen vínculos muy próximos a la realidad, ya que las necesidades de *ayuda mutua*, obligada por la falta de visión, crea estrechos lazos, en muchos momentos tensos y cargados de una emotividad superior.

El espacio es *conquistado* en conjunto y elaborado según las distancias y los desplazamientos de los sonidos de toda la compañía (voces, toses, arrastrar de pies o de objetos, etc) y no es asumido de un solo golpe de vista como en el teatro de actores con visión. *Es la compañía entera y no los actores los que están siem-*

pre en escena. Ello hace que la representación cobre intensidades de intimidad, pues no es *a la vista* del espectador donde surge *el hecho teatral*, sino en la *ceguera* de los actores y estos juegan y crean en su IMAGINACION, el espacio, los objetos, el lugar que ocupa cada personaje-compañero, etc, etc.

La IMAGINACION aparece no sólo para poder lograr un resultado artístico concreto, sino como elemento imprescindible, previo a la realización de cualquier gesto por más cotidiano o sencillo que parezca. La ceguera, característica propia de estas compañías, que hasta ahora ha sido considerada como limitación para la práctica teatral, desde esta perspectiva pasa a convertirse en un motor liberador de todas las fuerzas creadoras que tengan la IMAGINACION como material de trabajo.

Soy consciente de la carencia de elementos de profundización en este artículo, ya que son instituciones provocadas por la seguridad de que, en este mundo de oscuridad, hay un tesoro encerrado para el *arte teatral en su conjunto*, que la historia de estas compañías es breve en cuanto a una visión profesional de su trabajo y que un seguimiento en cualquiera de los puntos, superficialmente nombrados, es una labor de tiempo, continuidad e interés en caminar entre dudas, avances y retrocesos.

Animo a todos los profesionales, especialmente a los socios de la A.D.E, que tengan la posibilidad de conocer la labor de alguno de estos colectivos, se acerque a compartir sin prejuicios previos; por mi parte nada más, brindarme a compartir inseguridades sobre estos artistas creadores en la oscuridad y en los que la ceguera forma compañía teatral.

Una investigación pendiente

Por Javier Navarrete

Asesor de Teatro ONCE

Cuando, hace unos cuatro años, se inició en la ONCE una nueva etapa con las Agrupaciones Artísticas, recabamos la posible documentación existente sobre el tema del ciego en el teatro. Pudimos comprobar que aunque ya había una historia de grupos y montajes, sin embargo no existía nada recogido, ni mínimamente sistematizado, acerca de las experiencias habidas, ni en España ni, al parecer, fuera de ella. A partir de ahí comenzamos a plantear la necesidad de un plan de investigación y recogida de datos.

Había dos campos importantes que cubrir: uno el de la experiencia diaria obtenida por los directores a lo largo de los montajes y talleres internos de cada grupo. Otro el campo más metodológico de investigación de laboratorio, realizada con los oportunos controles y convenientemente documentada.

El primer campo comenzó a cubrirse a partir de varias iniciativas: por un lado creando en el proyecto anual de cada grupo, un espacio dedicado a la investigación cuyos resultados se les solicita incluir en el informe de fin de ejercicio; por otro lado entregándoles, en ciertas ocasiones, cuestionarios que incluyen dichos temas. También creando en el Curso de Reciclaje, un espacio para posibilitar esta investigación. Finalmente, existe el Boletín de Cultura, con una Sección dedicada a los grupos teatrales, donde los directores pueden publicar artículos y comunicaciones sobre el tema.

En las sesiones dedicadas a ello durante el último Curso de Reciclaje, pudimos recoger algunas conclusiones interesantes:

- a) Los actores ciegos y deficientes visuales antes de comenzar cualquier trabajo, necesitan realizar un reconocimiento espacial profundo. Hay que controlar que cada elemento escénico está en su sitio y que el espacio de trabajo no varíe caprichosamente.
- b) Tienden a apelotonarse y superponerse como buscando un apoyo o cercanía corporal.
- c) Tienen problemas con la colocación, y dirección espacial. También con la dirección en la voz.
- d) Las acciones y movimientos son directos y rígidos, no indirectos y flexibles.
- e) Trabajan hacia adentro, no abren de dentro a afuera.
- f) Hay que crearles una serie de referencias (espaciales, sonoras, táctiles, etc), que sirven de apoyo e incluso guía en los ejercicios.
- g) Hay que trabajar la respuesta corporal a la voz, frecuentemente inhibida en los ciegos.
- h) Trabajar interacción: el "contact" está muy inhibido en ellos.
- i) Trabajar *la sensación de volumen del propio cuerpo*, se reveló como muy interesante para el actor ciego.
- j) De una manera general hay que decir que adquiere gran importancia el trabajo con el esquema corporal y con la coreografía de acciones físicas.
- k) Es muy rica en ellos la memoria espacial, la sensorial y la emotiva.