

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.

- l) Para entrar en el tema de la dramatización pareció muy importante realizar un diagnóstico previo de los problemas motores y sonoros.

La lista de notas y conclusiones (¡más bien son preguntas o hipótesis!), sería muy larga. Por ello se hace preciso complementar este trabajo con otro tipo de enfoque.

El otro campo de investigación, es más metodológico y controlado; llevado paso a paso partiendo de las bases técnicas más sencillas aplicadas al actor ciego, tratando de buscar una adaptación para cada problema surgido, y finalizar en una reelaboración metodológica.

En este momento existe un proyecto en marcha que está enfocado de esa manera. Tres técnicos teatrales —voz, expresión corporal y dramatización—, junto con un grupo de voluntarios ciegos y deficientes visuales están realizando la experiencia, de cuyos resultados podrá disponerse probablemente a fin de año.

El proceso —un tanto academicista por exigencia de los técnicos sociólogos encargados de su control— se compone de los pasos siguientes:

- 1º.- Conseguir un equipo de voluntarios tipo, que se presten a la aplicación del proceso experimental. Evaluar y describir el estado de este grupo antes de comenzar el proceso.
- 2º.- Tras aplicar a este equipo cada ejercicio paso a paso, anotar las respuestas erróneas y su consiguiente propuesta de adaptación.

- 3º.- Recoger en ordenador las tablas aplicadas, las reacciones obtenidas y las adaptaciones propuestas.
- 4º.- Recoger en vídeo y audio los ejercicios clave para su análisis comparativo.
- 5º.- Calibrar y describir los comportamientos individuales y los genéricos dentro del grupo.
- 6º.- Reelaborar el lenguaje técnico según el resultado de la aplicación.
- 7º.- Confeccionar una hipótesis de adaptación metodológica.
- 8º.- Conseguir un segundo equipo de voluntarios de la misma tipología que el primero.
- 9º.- Aplicar a este segundo grupo la hipótesis metodológica, con el fin de comprobar su funcionamiento.
- 10º.- Recoger los resultados de manera sistematizada, comentada y documentada, en un informe final.

Ambos tipos de investigación expuestos —y ya en marcha— son complementarios y básicos. Sería un error apoyar sólo a uno de ellos de manera excluyente, pues lo metodológico podría quedar como mera lectura de biblioteca, mientras que la investigación dentro de la labor grupal podría ser excesivamente subjetiva o anecdótica, y la suma de ellas dar un resultado caótico y poco útil.

En cualquier caso, el tema está abierto y cualquier director de agrupación —o profesional de teatro en general— puede plantear un proyecto viable en alguno de los sentidos. Tenemos la seguridad de que, en un par de años, existirá un cuerpo documental sobre estos temas.

El actor ciego

Por Adolfo Simón

El material más interesante que conseguí a lo largo de la IV MUESTRA DE TEATRO DE LA ONCE en Sevilla fue la grabación de unas conversaciones mantenidas con cuatro participantes ciegos en la muestra. Viven el teatro de una forma apasionada porque gracias a él han dado vuelo a su vida, no importa cómo ni cuándo pero encuentran el tiempo para aprender el texto mientras venden el cupón o para ensayar tras el trabajo aunque estén rotos de cansancio.

Carmen Guinnot de 58 años y con resto visual (pérdida progresiva de la vista) es una de los dieciséis componentes del grupo «Saboira» (Niebla) de Baleares. Esta agrupación se formó en 1986. Carmen es una mujer dulce y tranquila, de pelo y tez blancos; por esto dice que se la eligió en la última obra para hacer de La Muerte. Recordó como de joven tenía que dejarse acompañar de su hermano y pagarle cinco duros para poder ir a ver teatro, le gustaba mucho, pero nunca se planteó la idea de ser actriz. Fue por pura casualidad que se encontró con el escenario; a quien verdaderamente le gusta actuar es al marido de Carmen, y acompañando a éste a uno de los ensayos se dio la ocasión de incorporarse al grupo. En un principio era para dar más cuerpo al coro de Electra, obra que por aquel entonces ensayaban; asintió finalmente y ya todo vino rodado. Cada vez se le han encomendado personajes de más envergadura y ella los ha resuelto porque cumple todo aquello de lo que se responsabiliza, pero espera dejar pronto el grupo, nunca ha conseguido sentirse cómoda en escena, le da verdadero

pánico, lo pasa mal. El teatro le gusta desde la barrera, como en los toros. Cuando termina la función sólo desea que caiga el telón, oye los aplausos y piensa que no son merecidos. Seguramente si no tuviera que salir a escena, seguiría, pues tanto el proceso de puesta en pie de la obra, el estudio del texto o la relación con el director le resultan interesantes. Sabe que de esta forma adquiere cultura y mayor expresividad, antes del teatro no se habría atrevido a hacer esta pequeña entrevista. Espero que siga haciendo siempre teatro porque en algún lugar tendrá que depositar toda la sensibilidad que emana esta mujer.

Manuel Nabeira de 64 años, ciego total, pertenece a la agrupación de La Coruña, formada en 1988. El caso de este hombre es la cara opuesta de Carmen. Ya a principios de los cincuenta montó *Sindo el Tonto* con unos compañeros de las clases de Braille, durante dos años llevaron la función por pueblos. Aquello terminó y tuvieron que pasar casi cuarenta años para que volviera a un escenario. Cuando se enteró de la formación del grupo de La Coruña no se lo pensó dos veces y se convirtió en uno de los trece componentes de la formación. Al principio todo consistía en ejercicios de vocalización, expresión corporal, relajación... pasado el tiempo, cuando ya se habían preparado, escenificaron la obra *Romería a las cuevas del demonio*, de Manuel Lourenzo. En todas sus obras se ha tratado de forma sencilla el espacio, utilizando recursos del títere que tanto arraigo tiene en Galicia. Otra cosa que junto al director han buscado han sido fórmulas escenográficas que ayudaran a la