

En ocasiones preparamos espectáculos con la vieja técnica del *Teatro dentro del teatro*. Un grupo de actores: «No saben qué hacer», pero están en el escenario con un público que aguarda. Es la ocasión de introducir textos cortos y variados, pequeñas piezas que van del humor al drama, con un ambiente «recreado» de pura improvisación. La experiencia es enriquecedora por la diversidad de temas y situaciones y existe, por parte de los actores, una dinámica grupal interesante ya que las frases de conexión entre las distintas piezas son de cosecha propia.

Y después de estas digresiones, parafraseando a un ilustre Nobel de Literatura que se preguntaba cómo se escribe una novela, retomo la pregunta. ¿Cómo se elige un texto teatral?

He encuestado a varios compañeros y todos coincidimos: Se elige el texto teniendo en cuenta los actores de que disponemos, los elementos humanos que pueden darle vida.

Mi proceso de trabajo sigue estas líneas:

— Un primer planteamiento para decidir si voy a inclinarme por un clásico o por un autor actual (los clásicos son siempre ese filón inagotable al que acudimos con la confianza de quien visita a un viejo amigo que no va a defraudarnos).

— Busco después obras que puedan adaptarse a las peculiaridades de la Agrupación, a las personas de las que dispongo. Selecciono un número razonable.

— Las leo con atención. Logan decía: *si encuentro una obra que pueda terminar de leer, la hago*. Pero yo, lamentablemente, no soy Logan y me las leo todas. Mentalmente voy «encajando» cada personaje en mis actores (al decir de todos ellos aquí acierto siempre. Pero no tiene mérito. Los conozco demasiado) y analizo «a priori» los posibles resultados.

— Efectúo una nueva selección de dos o tres y con toda la Agrupación presente se hace una lectura en que se discute, se expresan preferencias o rechazos. Siempre tengo libertad para la definitiva elección pero no desdeño observaciones acertadas que pueden modificar mi criterio.

— Una vez aceptado el texto, comienza la más dura batalla. El análisis psicológico de personajes y el lograr que cada uno de los actores tome tanto cariño al que le ha correspondido que sea capaz de defenderlo como propio en el escenario.

Después, si la elección resulta desafortunada, las cañas se vuelven lanzas ¡Siempre hay un director responsable al que decapitar!.



"La cinta dorada", de M^a Manuela Reina. Dirección: Antonia Merchán. Grupo ONCE "Antígona" de Las Palmas de Gran Canaria. (1994).

Gestualidad actoral y voz

Por Gerardo Martín

Director de «Ángel Guimerá» de Tenerife

El primer problema del actor ciego no es desplazarse con soltura por el espacio escénico, sino la gestualidad y actitud corporal. Esto ocurre porque la gestualidad la aprendemos y socializamos por la vista, quedando el ciego excluido de los esquemas gestuales establecidos. Ello produce el típico rictus de ciego (que los actores tratan de imitar cuando representan un personaje invidente), rictus que viene determinado por la necesidad de utilizar su antena principal —el oído— que con frecuencia mueven de un lateral a otro como barriendo los 180 grados de su entorno. También el endurecimiento de las extremidades que pegan a su cuerpo como parachoques de imprevistos golpes. La rigidez de columna está probablemente provocada por la necesidad de mantener arriba su antena como no queriendo perder datos sonoros; el tronco echado ligeramente hacia atrás indica defensa de la cabeza.

Naturalmente estos problemas gestuales varían enormemente según se refieran a un ciego de nacimiento, a un ciego que vió en algún momento de su vida o a un deficiente visual —en cuyo caso los grados de visión son determinantes—. La generalización sobre la gestualidad del ciego nos puede llevar a sufrir grandes chascos. Pero está claro que un ciego de nacimiento planteará siempre enormes dificultades en el escenario, pues carece de las referencias gestuales que se adquieren por imitación a través de la vista.

En el desafío que supone para el ciego el dominio de la gestualidad están implicados, en principio el aprendizaje de un mundo de signos que sin poder recibir, —es casi imposible que se conviertan en receptores de estos signos— deberán emitir y además, por supuesto, el análisis para la comprensión e interpretación de los mensajes que representan este conjunto de signos.



A la derecha: "La Puta en el Manicomio", de D. Fo y F. Rame, y a la izquierda: "Informe para una academia", de F. Kafka. Dirección Gerardo Martín. Grupo ONCE "Angel Guimerá" de Tenerife. (1994).

Para el actor ciego el contacto, en el amplio sentido del concepto, con los demás, es fundamental; ello aportará sentido de distancia y volumen. No obstante será mucho más efectivo si ese contacto empieza con el propio cuerpo, interno —en una introspección delimitadora de sensaciones— y externo —descubriendo aptitud y limitación— desarrollando un potencial, subestimado a priori, por la falsa creencia de una ineptitud educacional.

El trabajo con actores ciegos me ha permitido revitalizar el código *lingüístico* del cuerpo; he tenido que volver a revivir gestos, movimientos y posturas que empleamos a nivel inconsciente. Hemos analizado, conjuntamente, a través de ejercicios de diferentes técnicas el código gestual, en buena parte, repito, desconocido para ellos e ignorado, en su atención, por nosotros los videntes por su empleo instintivo. Creamos hábitos y descansamos en ellos. Podemos convertirnos involuntariamente en entes de comportamiento programado subestimando la creatividad.

En cuanto a la voz, su importancia para los invidentes radica en que apoyan su contacto con el mundo en los sonidos externos. La voz es una guía insustituible, no sólo para el reconocimiento de los demás sino para valorar su actitud en el momento del encuentro.

Al igual que el contacto, la voz les proporciona elementos de juicio para el descubrimiento de la distancia y el volumen, así como de la capacidad comunicativa de uno hacia los demás y viceversa definiendo su papel en un mundo plagado de mensajes. Potenciar la voz como estímulo transmisor de información posibilita su seguridad en la comprensión de la comunicación con los demás y ello, al tiempo, suma seguridad en el proceso de formación actoral, seguridad que trasladan al quehacer cotidiano desinhibiendo una personalidad por regla general tímida en correlación con una sociedad individualista donde tu valor estará en función de lo que puedas *hacer* y *aportar*.