

Movimiento, espacio escénico y objetos en el teatro con ciegos

Por **Friedhelm Roth-Lange**

Director de la Agrupación ALAJU de Granada

Si apostamos por un teatro corporal y de una máxima plasticidad, en el fondo no se trata de una cuestión estética, sino didáctica y metódica: cómo superar los obstáculos y bloqueos típicos de personas con deficiencias visuales, como son por ejemplo la rigidez muscular, el desplazamiento del centro de gravedad hacia atrás, la tendencia a perder el equilibrio y de proyectarse solamente por medio de la voz.

Mucho más difícil de explicar es el **COMO** del trabajo espacio-corporal con actores ciegos. Un análisis sistemático debería considerar al menos tres aspectos distintos:

- La preparación física
- El desarrollo de la creatividad corporal
- La práctica escénica

En el espacio limitado de esta publicación prefiero concentrarme en el último de estos aspectos y dar solamente unas pautas con respecto a los dos primeros.

La necesidad de una buena preparación física es elemental para todo actor. Pero en el caso de personas con deficiencias visuales, sobre todo cuando son de larga duración, este trabajo requiere una mayor atención (y mucho más intercambios de experiencias con expertos en el desarrollo de la motricidad). Naturalmente la preparación física no la entendemos en el sentido deportivo y competitivo, sino como algo lúdico, por estar bien relajado, concentrado y receptivo. Una de las mejores propuestas para desarrollar esta sensibilidad corporal y especialmente adecuados para el trabajo con actores ciegos son las de Moshe Feldenkrais. En su libro *Autoconciencia por el movimiento* nos da unas lecciones en aspectos básicos de la psicomotricidad que son fácilmente practicables. Tienen la gran ventaja, frente a otros manuales de entrenamiento físico adecuado o eficaz, de desarrollar la conciencia corporal del individuo tal cual.

En el entrenamiento continuo de la creatividad corporal empleamos la gran variedad de ejercicios y juegos que presentan los respectivos manuales para la formación actoral, por ejemplo, la de Tomás Motos y Francisco Tejido en sus «Prácticas de Dramatización» (Humanitas, Barcelona, 1987). Pero ¿Cómo realizar, por ejemplo, el ejercicio conocido de actuar entre parejas frente a frente como espejos, imitando uno al otro en sus movimientos? Pues, adaptándolo de tal forma que los actores lo practican con uno o dos puntos corporales en contacto continuo.

Una vez sensibilizado lo consiguen incluso sin tocarse. De hecho basta muchas veces con sustituir las informaciones o estímulos visuales por táctiles, para adaptar los ejercicios y practicarlos también con actores ciegos.

Pero lo sabemos todos: con lo útil y lo divertido que son estos juegos y ejercicios de entrenamiento corporal, a la hora de encontrarse en el escenario y de actuar mandan otros mecanismos y exis-



"Arlequín servidor de dos patrones", de C. Goldoni.
Dirección: F. Roth-Lange. Grupo ONCE "Alajú" de Granada. (1994).

ten otras necesidades. Y nuestros actores tan bien preparados se bloquean y quedan en blanco.

El método que más me ha servido en las prácticas escénicas y la puesta en escena es algo muy extraño, porque a primera vista no tiene nada que ver con el mundo de Thalia: son técnicas que suelo practicar como monitor en cursillos de esquí.

Puede ser una experiencia muy personal y todavía queda mucho por investigar y aprender en este campo de la educación física, pero al menos como metáfora me parece convincente la analogía entre el principiante de esquí y el actor ciego: en ambos casos se trata de lanzarse a un terreno desconocido, atado a unas tablas que constantemente se le escapan del control y que impiden apoyarse en los habituales mecanismos de mantener el equilibrio y de no caer en lo ridículo. Mucho menos metafórico y desde luego muy recomendable para el trabajo escénico es la metodología de aquella enseñanza deportiva. Quiero apoyarme en el ejemplo de algunas de las reglas con las cuales conseguimos que en un par de días uno se atreva a bajar aquellas pistas vertiginosas para explicar el trabajo escénico.



"Arlequín servidor de dos patrones", de C. Goldoni. Dirección: F. Roth-Lange. Grupo ONCE "Alajú" de Granada. (1994).

1.- Esquiar se aprende en la nieve y no en el gimnasio. No es difícil traducir esta regla al trabajo en las tablas del teatro: hay que ensayar cuanto antes en condiciones auténticas, disponer de una sala con las dimensiones reales de un escenario, facilitar cuanto antes los elementos esenciales de la escenografía, los objetos, el vestuario y el calzado. Es muy importante ya para el actor vidente, pero mucho más para el invidente, familiarizarse durante mucho tiempo con todos los aspectos ambientales y espaciales del montaje.

Pero la regla también significa que todos los ejercicios corporales deben orientarse muy pronto en objetivos concretos del montaje. Y esto no sólo por razones de mayor eficacia sino también por las ventajas de una motivación concreta. ¿Es que el caso auténtico suele dar las mejores lecciones? Así que nos parece ideal un ensayo que desde los primeros juegos de calentamiento, de flexibilización y expresión corporal conduzca hacia la acción específica de alguna parte del montaje. El simple efecto del choque entre dos personas que se acercan por la espalda, requiere ya una serie de ejercicios de orientación, de sensibilidad espacio-corporal, de equilibrio y de estímulo-respuesta, que naturalmente son útiles para la preparación actoral de todo el grupo. Al mismo tiempo son más interesantes estos ejercicios cuando sirven para un efecto concreto dentro de una escena.

2.- No sólo necesitamos buena nieve, los monitores también tenemos que buscar el terreno más adecuado para aprender y practicar las distintas técnicas y movimientos. A la hora de saltar, por ejemplo, es muy recomendable un pequeño trampolín. La búsqueda, el diseño y la construcción de un paisaje escénico con este tipo de impulso exteriores del tipo trampolín, es la parte más importante de una puesta en escena con actores ciegos. En vez de explicaciones abstractas prefiero dar unos ejemplos: en el montaje de nuestra versión del *Lazarillo de Tormes* utilizamos un toldo grande cubriendo todo el espacio de la acción escénica. Este terreno insólito y a veces peligroso sirvió como impulso permanente para evitar las formas habituales de andar y correr y para acostumbrarse a unos movimientos controlados. Para la puesta en escena del monólogo de Kafka *Informe para una academia* que requiere como escenografía sola-

mente un pupitre de tamaño y diseño normal, el director de la Agrupación Artística de Tenerife, Gerardo Martínez, construyó algo mucho más sugerente: un pupitre exageradamente grande a base de tubos metálicos con claras connotaciones de jaula, trapecio y aparato de gimnasia. La estructura le daba al actor invidente unas posibilidades infinitas de movimientos para presentarnos al hombre-mono y mono-hombre.

Así que resulta incluso estéticamente mucho más interesante la decisión de orientarse por las necesidades de los actores en vez de respetar las convenciones y costumbres teatrales, donde el salón siempre se presenta con un sofá en compañía de sillones, mesas y estanterías. ¿Por qué no hacerlo con un par de sillas, que se colocan de espalda a espalda o de frente a frente... según el

estado de ánimo entre los protagonistas, ampliando o reduciendo las distancias hasta los extremos?

Claro que estos no son elementos de un teatro realista, que nos obliga a aplicar siempre este lenguaje. Un lenguaje que, según mi experiencia, pocas veces favorece a nuestros actores. Así que la escenografía y el espacio escénico en el teatro con ciegos no lo entendemos como decorado, sino como trampolín. Del mismo modo hay que plantearse el tema del vestuario y de la iluminación. Son elementos funcionales para apoyar en primer lugar al actor en su caracterización física y en sus desplazamientos.

Que nadie diga que se trata de trucos engañosos que disminuyen el valor artístico de un espectáculo. El teatro siempre ha empleado estas técnicas, como por ejemplo el coturno de los griegos y en buena parte, era y sigue siendo el arte de trucar. Tampoco faltan ilustres ejemplos del concepto de trampolín en el teatro contemporáneo: la gigantesca lona elástica en la *Yerma* de Víctor García, el escenario cubierto con arena en *El Público* de Luis Pascual o las impresionantes cuerdas colgantes del penúltimo montaje de Els Comediants.

3.- Todo va mucho mejor al compás de la música... Es evidente la importancia de estímulos musicales en todas las actividades motóricas. Incluso para movimientos tan complejos como por ejemplo de un *slalom* no sirve mucho la fuerza física ni el dominio corporal si le falta al corredor la sensibilidad rítmica. Son éstas algunas de las funciones básicas que aporta la música al buen desarrollo de la expresión corporal: estimula y coordina los movimientos, ordena y apoya su ritmo, sintoniza y dinamiza la energía de una acción colectiva. En el fondo la música es otro tipo de trampolín y por lo tanto, demasiado importante — por no hablar de su belleza — para aprovecharlo solamente como decorado acústico. Además en el trabajo con actores ciegos todos los elementos acústicos pueden compensar en buena parte la falta de informaciones visuales y espaciales.

Si entendemos por *música* cualquier tipo de sonido ritmizado esta *banda sonora* no la podemos utilizar solamente para un pequeño baile o una canción acompañada de movimientos, sino también para dinamizar una disputa verbal, una pelea o el ritmo de toda una escena. Hemos comprobado las diversas y atractivas posibilidades de un apoyo musical y rítmico en el ya mencionado espectáculo

de *El Lazarillo de Tormes*, donde un percusionista acompañó a los actores durante los ensayos y también las representaciones, marcando con su instrumento, a veces, los pasos de los actores o dirigiendo el ritmo de todo un diálogo. Frente a las grabaciones musicales, la incorporación de un músico tiene la gran ventaja del contacto directo con la acción escénica y la adaptación inmediata al trabajo de los actores.

Aún queda mucho para descubrir e investigar en este campo de la colaboración con músicos. Pero la música, en el sentido más amplio de la palabra, es sin duda uno de los medios más adecua-

dos para saltar las arriba mencionadas barreras, romper bloqueos y agilizar los movimientos de nuestros actores.

No quiero terminar este breve resumen de algunas experiencias y experimentos de un trabajo espacio-corporal realizado con actores ciegos, sin mencionar la gran ventaja que significa la composición de nuestro grupo por actores de muy distintos niveles de deficiencias visuales. Siempre es el mejor apoyo y estímulo para un actor ciego, si puede trabajar junto con otros, que se oriente más o menos bien en el espacio. Pero aún así, uno tiene que elegir entre dos caminos bien distintos: uno hacia un teatro como si fuera para videntes, otro hacia un teatro con una estética propia, no limitada sino enriquecida por las vivencias y necesidades de actores ciegos.

Relación actores-director durante un montaje

Por M^a Eugenia Ferrera de Castro

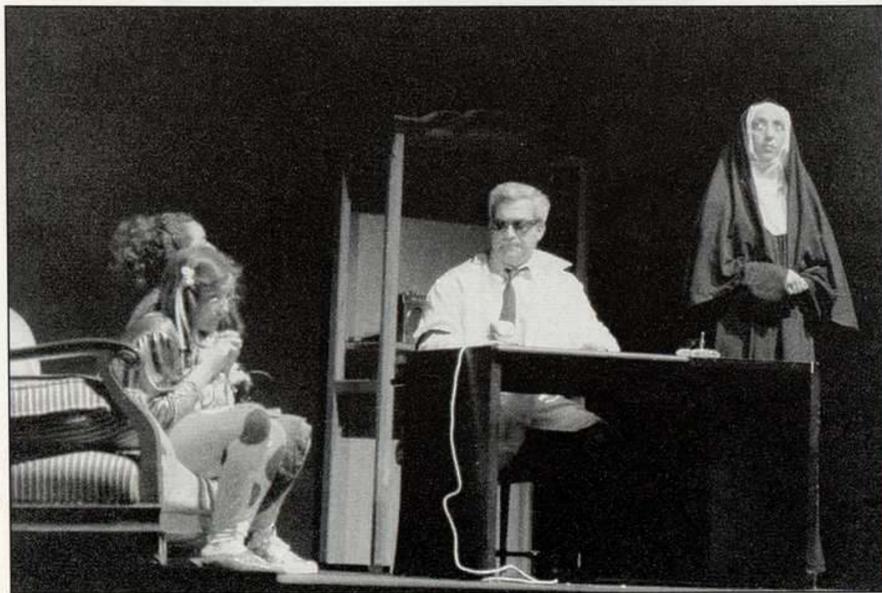
Directora de «La Perseverancia» de Algeciras

Al comenzar un Montaje, los directores, además de conocer perfectamente el texto que vamos a trabajar, por qué se eligió ese y no otro, los objetivos que perseguimos, cuál es el mensaje que queremos llegue al público, las dificultades, la realidad en cuanto al Grupo con el que contamos, las limitaciones como actores y como ciegos, si las hay, etc., necesitamos ser psicólogos y actores.

Es preciso haber sentido la satisfacción de una verdadera comunicación con un personaje para tratar de favorecerla en los demás; debemos ir modelando, dando forma a la creación personal de cada actor.

Para ello, trabajo individualmente cada binomio actor-personaje, ayudándoles en el estudio del personaje en sí mismo, hasta conseguir extraer las sensaciones, emociones y movimientos personales que nos sirvan y nos ayuden a actuar con la mayor naturalidad. Extraer la vida de la ficción para hacerla parecer más real. Esto ayuda a sentir el papel, a hacerlo más cercano a nosotros.

La relación del director con los actores durante este proceso de trabajo es la misma entre un Grupo de Teatro en el que algunos componentes son ciegos o deficientes visuales que en cualquier otro grupo. Tal vez en principio la mayor diferencia se dé en la dirección de movimientos, en los que tendamos a imponer más los



Dos imágenes de "Fuera de quicio", de J.L. Alonso de Santos. Dirección: M^a Eugenia Ferrera. Grupo ONCE "La perseverancia" de Algeciras. (1994).