

Grupos de teatro ONCE:

Técnica, estética y diversidad

Por Javier Navarrete

Asesor de Teatro ONCE

Quizá lo primero que nos viene a la cabeza, lo más fácil e inmediato cuando nos hablan de un actor ciego, es la narración de historias. Es lógico, dada la tradición que ello tiene en nuestra cultura clásica. Pero asistiendo al montaje del grupo «Angel Guimerá» de la obra *La Marquesa de Larkspur Lotion*, de T. Williams, —noviembre de 1991, teatro Principal de Palma de Mallorca—, donde actrices y actores, la mayoría ciegos totales —maravillosa la interpretación de Antonia Santacruz—, toman los palcos del teatro y los convierten en habitaciones o apartamentos de un supuesto bloque de pisos, entonces nuestros esquemas previos sobre ese encajonamiento cultural al que queremos reducir las posibilidades de desarrollo teatral del actor ciego, quedan al menos en suspenso. ¿Hasta qué punto un ciego puede caracterizarse? ¿Hasta dónde puede llevar su movilidad escénica? ¿No tendríamos que reducirle a cierto tipo de obras y cierto estilo de montaje basado fundamentalmente en la palabra?

Puede que nos sirva de respuesta la interpretación de Esteban González, ciego total, caracterizado de hombre-mono y trepando por un atril-jaula de hierro, mientras representa *Informe para una academia* de Kafka, —enero 1994, teatro Lope de Vega, Sevilla— montaje presentado por la misma compañía antes citada, bajo la experta dirección de Gerardo Martín, un profesional con muchos años de recorrido.

Es cierto que algunas Agrupaciones ONCE apoyan su trabajo en una inteligente selección del texto. Textos donde la estructura dramática del diálogo es suficientemente coherente, expresiva y llena de matices. Antonia Merchán, directora del grupo «Antígona», de Las Palmas de Gran Canaria, tiene esa habilidad.

En *La cinta dorada*, de M^a Manuela Reina, —enero 1994, teatro Lope de Vega, Sevilla— Antonia dirige a sus actores ciegos y deficientes visuales con la suficiente inteligencia y fluidez como para comunicar los diversos matices dramáticos de la obra. La palabra está allí en primer plano, pero también el soporte de una estructura grupal donde actores como Domingo Cabrera, efectivos y versátiles dotan a estas compañías de un soporte estable.

Pero apoyarse en la palabra puede parecer superficial en un trabajo escénico. Drama es suceso, acontecimiento. Por tanto, aunque la palabra sea el detonante, actores y actrices de la compañía *La Luciérnaga*, de Madrid, como son Nieves Ramos, Juan Rondán, Manuel Antón, Margarita Ramos..., actuando en *Los buenos días perdidos*, de Antonio Gala —Centro Cultural de la Villa, Madrid; teatro María Guerrero y campaña con la CAM— o en *La pereza*, de R. Talesnik, consiguen sacar a escena el mundo interior, rico y contradictorio de personajes y situaciones. Mónica Carlevaro, su directora, con amplísima experiencia y capacidad, sabe penetrar en esos universos y servirlos con exquisita sensibilidad.

La tensión entre texto y puesta en escena, interpretación y montaje, eterna discusión en el medio teatral, no está afortunadamente resuelta en detrimento de uno de los campos o tendencias, pues contamos con grupos ONCE que apoyan su trabajo en un sentido o en otro, o en la conexión de ambos, como es el caso de «Angel Guimerá» de Tenerife, que une la expresividad actoral y el manejo creativo del espacio escénico. Pero podríamos preguntarnos si el trabajo con actores ciegos plantea determinadas «renuncias» cuando queremos realizar montajes «visuales» o «plásticos», o cuando la movilidad escénica implica, no sólo al actor, sino también a los elementos escenográficos que entran, salen y se transforman. También aquí la respuesta hemos de buscarla en los resultados de Compañías ONCE, con es el caso de «Sa Boira», de Palma de Mallorca, cuyos montajes se apoyan en una plasticidad sencilla y efectiva en el diseño espacial, en los trajes, en la iluminación y en las voces. Sus textos son de corte épico, y el grupo es compacto y casi sin individualidad a modo de coro griego (con perdón de su maravillosa Carmen Guinnot); y no por ello descuida la interpretación dramática. Sus *Lysistrata* y *La locura del Decamerón* —junio 1992, Teatro Salón Cervantes, Alcalá de Henares— son demostrativos del estilo que su director Adolfo Díez, gran profesional y miembro de la Compañía Taula Redona, imprime con seguridad en este grupo.

Otro director, el alemán Friedhelm Roth-Lange, lleva a la Agrupación «Alajú», de Granada, con parecidos estilos de trabajo; aunque en este caso, los elementos socioculturales de las obras adquieren especial relevancia, sumándose a un trabajo de puesta en escena más barroco, con elementos escénicos móviles y transformadores. Montajes como *El Lazarillo de Tormes* —1991, teatro Principal de Palma de Mallorca— o *Arlequín, servidor de dos patronos* —1994, teatro Lope de Vega, Sevilla— muestran la habilidad y experiencia de este alemán, zambulléndose en las culturas latinas.

En esa línea, también podemos referirnos a unos casi recién llegados: Arturo López y su grupo «Valentín Lamas Carvajal», de La Coruña. Arturo es otro profesional del teatro que se incorpora al movimiento ONCE. Su montaje *La boda de Esganarello*, de Molière, nos muestra un concepto actual y efectivo: trajes, telón de fondo y espacio vacío. En cuanto a la interpretación: proyección en la voz y expresividad significativa en la gestualidad. Montaje sobrio y efectivo que nos lleva también a un tratamiento de toque épico o narrativo.

Hasta cierto punto Lola Díaz profesional sevillana que dirige el grupo «Homero», participa con sus actores de un intento interesante: una dramatización fluida, orgánica —aunque sin demasiadas pretensiones introspectivas—, trata de unirse a una escenografía y espacio escénicos de cierta complejidad y diseño. Desde el primer montaje que le vimos —Granada, 1989— hasta hoy, su intento ha recorrido un camino ascendente, logrando cohesionar la irregularidad dramática que, en principio, resultaba de la gran libertad que da a sus actores. En el teatro Lope de Vega de Sevilla hemos podi-

do asistir a su *Motín de Brujas*, de J. M^o Benet y comprobar como avanza esa coherencia entre espacio escénico e interpretación.

Pero volvamos a la pregunta ¿Qué pasa con los actores —y también con los espectadores— ciegos y deficientes visuales, ante estos montajes en gran parte visuales? En el taller de un Curso de Reciclaje oí a Adolfo Díez hablar de ciertas «renuncias» que él, como director, se veía obligado a realizar a la hora de dirigir a actores ciegos (motivados por esa carencia visual). Pero yo creo que las renuncias a que se ve obligado Adolfo son distintas de las que pueda sentir, por ej., Mónica Carlevaro. De lo cual deduzco que no son renuncias absolutas, sino dificultades de ciertos campos que pueden venir determinadas por el estilo y método de cada director.

En un trabajo de grupo realizado en Sevilla con los actores de todas las Agrupaciones de Nivel II, éstos respondieron de manera generalizada que deseaban enfocar su trabajo hacia el público en

general (videntes e invidentes); que deseaban que el diseño, la iluminación y el sonido de la obra fuesen cuidados al máximo. Por supuesto añadieron también que se estudiaran los niveles de dificultad y que éstos se adecuasen a las capacidades. Pero la voluntad del actor afiliado es, en este sentido, muy clara. También el afiliado como público, se ha mostrado deseoso de asistir a las funciones sin establecer previos sobre la visualidad de las obras. En este punto hemos de subrayar la sensorialidad que emana de los montajes bien diseñados y bien ejecutados. Cómo un determinado espacio escénico puede transformar un montaje frontal y plano en una obra envolvente. Estos son para el espectador ciego elementos importantísimos. Todo ello independiente del tema de la audiodescripción que liberará al espectador afiliado en cuanto a sus decisiones y determinaciones a la hora de elegir la obra a la que quiere asistir.

No pretendo con esto vanalizar o disminuir el problema de la incapacidad visual, sobre todo en un arte que requiere incluso el virtuosismo. Pero sí afirmar que ello no implica dejar de plantearse cotas cada vez más altas: la realidad mostrará, en cada caso, donde están los techos.

Nos queda referirnos a otros tipos de teatro sin los cuales no puede decirse que exista auténtica variedad de géneros y estilos: la comedia, el sainete, la sátira social... «La Perseverancia», de Algeciras mostró siempre especial habilidad para estos géneros, y aunque en Palma de Mallorca presentaron un drama social —*El pagador de promesas*, de Alfredo Díaz Gómez—, su dinámica y su pulso más firme y la habilidad de sus actores se transmitió a través de obras como *Su desconsolada esposa* —Granada, 1989—, *La zapatera prodigiosa* y *Fuera de quicio*, de Alonso de Santos —Sevilla, 1994—. Se nota que su directora M^o Eugenia Ferrera de Castro, lleva el teatro en los huesos y lo transmite.

Por su lado Angeles Puertas, directora del grupo «Jarapa», de Almería, nos ha mostrado en sus montajes una gran variedad de estilos —*Aquí no paga nadie*, de Fo —Palma de Mallorca—, *El caso de las petunias pisoteadas*, de T. Williams, e incluso un sainete de Arniches —*El zapatero filósofo*—. Por ser variada, su producción cuenta hasta con la primera experiencia de un mini montaje con Paula, niña ciega de 8 años, que sorprendió a todos en Sevilla y que fue indicativo de las posibilidades que presenta toda una línea de trabajo de teatro con niños y teatro para niños, que ahora se está iniciando y que tiene por delante un largo camino lleno de dificultades.



**"La boda de Esganarello", de Molière.
Dirección: Arturo López.
Grupo ONCE "Valentín Lamas Carvajal" de La Coruña. (1994).**