



La expresividad propia del actor con discapacidad visual. Experiencia en torno al entrenamiento de actores ciegos

R. Lluch Rodríguez

RESUMEN: Desde 1987, el Movimiento Teatral ONCE se plantea potenciar el teatro realizado por personas ciegas y mejorar los resultados artísticos de las agrupaciones teatrales existentes. La Dirección de Cultura y Deporte de la ONCE, a través de su Departamento de Promoción Artística y Deportiva, promovió un estudio sobre la expresividad propia de los actores con discapacidad visual, que dio lugar a dos intervenciones, con el título genérico de “Práctica de la experiencia sensorial: expresividad en la oscuridad”. La primera, centrada en la sensibilización sensorial, se llevó a cabo en 2004. En este artículo se presenta la segunda, desarrollada en 2006. Con ella se pretendía aplicar los ejercicios de la primera al trabajo con textos concretos, dotando a los actores de una mayor libertad expresiva. Para ello, se optó por una metodología centrada en los estímulos sonoros y emotivos, utilizando haikus (poemas minimalistas de origen japonés) para conseguir la máxima expresividad con el menor estímulo visual. La autora expone los objetivos y metodología de la experiencia, así como el desarrollo de sus 12 sesiones de 3 horas de duración, y valora su aplicación al trabajo de las agrupaciones artísticas de la ONCE.

PALABRAS CLAVE: Cultura. Teatro. Movimiento Teatral ONCE. Agrupaciones teatrales. Actores con discapacidad visual.

ABSTRACT: *Expresiveness in actors with visual disability: training with audio and emotional stimuli.* Since 1987 the ONCE Theatre Movement has aimed to foster theatre performances by blind people and improve the artistic quality of the existing theatre groups. A survey of expresiveness in actors with visual disability sponsored by ONCE’s Culture and Sport Directorate through its Art and Sport Promotion Department inspired two activities under the generic title “Practice in sensory experience: expresiveness in the dark”. The first, focusing on sensory sensitization, was conducted in 2004. The present article describes the second, implemented in 2006. The aim was to apply the exercises learnt in the first stage to specific texts, a technique that afforded the actors greater expressive freedom. The methodology chosen focused on audio and emotional stimuli, using haikus (minimalist Japanese poems) to achieve maximum expresiveness while minimizing visual stimulus. The paper discusses objectives and methodology, describes the 12 three-hour sessions and evaluated application of this experience to ONCE’s theatre groups.

KEY WORDS: Culture. Theatre. ONCE Theatre Movement. Theatre groups. Actors with visual disability.

ANTECEDENTES TÉCNICO-METODOLÓGICOS

Interesada en que los actores y actrices de sus numerosas Agrupaciones Teatrales puedan acceder a los beneficios de las técnicas y metodologías que se vienen aplicando en la formación actoral contemporánea, la Dirección de Cultura y Deporte de la ONCE, a través del Departamento

de Promoción Artística y Deportiva, promovió un estudio en torno a la expresividad propia de los actores con discapacidad visual. Este estudio dio lugar a la realización de dos experiencias bajo el título genérico «Práctica de la experiencia sensorial: expresividad de la oscuridad», dirigidas por el profesor y director de escena Adolfo Simón, a realizar en dos etapas. La primera de ellas, centrada en la sensibilización sensorial y su utiliza-

ción en el discurso corporal y sonoro dentro del espacio dramático, se realizó en 2004. La segunda, mediante la cual los ejercicios de la primera etapa son desarrollados para la aplicación al trabajo con textos concretos, se ha llevado a cabo durante 2006. Aquí presentamos un resumen del proceso realizado en esta segunda fase de la experiencia.

Pero antes, queremos contextualizar esta iniciativa dentro del Movimiento Teatral ONCE. Cuando en 1987 nos planteamos promover el teatro realizado por personas con discapacidad visual y mejorar los resultados artísticos de las agrupaciones existentes, rápidamente surgió una serie de preguntas: ¿cómo abordar el trabajo teatral con personas con este tipo de discapacidad?, ¿cuáles son los elementos propios de cada montaje?, ¿cómo es la expresividad propia del actor ciego?

Para responder a estos interrogantes se abrieron varias líneas de trabajo relativas a la experimentación, la formación y la integración del teatro de ciegos en los circuitos culturales.

En lo que se refiere a la experimentación sobre el tratamiento metodológico de la formación actoral, la primera experiencia fue llevada a cabo durante los años 1994 y 1995. Este trabajo estaba centrado en la adaptación de uno de los métodos de formación de actores más generalizados, y su finalidad era posibilitar el acceso a metodologías formativas actualizadas (Schinca, Peña y Navarrete, 1996).

Paralelamente a esta línea de experimentación, en 1991 se crearon los Cursos y Jornadas de Directores de las Agrupaciones Teatrales (que han continuado hasta el presente) durante las cuales los directores no sólo actualizan sus conocimientos teatrales, sino que también intercambian sus experiencias y modos de trabajo.

Esta práctica experimental ha ido dando como resultado un material difícil de condensar en pocas líneas, aunque intentaremos resumir algunos de sus aspectos.

Como punto de partida entendimos que la dificultad con los actores con discapacidad visual no era mucho mayor que aquella que se suele tener con cualquier actor que presente problemas - ¿quién no los tiene?- como rigideces, clichés, histrionismos, etc. Por lo tanto, se tuvo claro desde un principio que no se debería crear una metodología diferente o paralela a la utilizada con actores normovidentes. Todo lo que sirve para ellos sirve también para los actores con ceguera. La diferencia sólo estriba en subrayar la atención en

ciertos puntos del proceso añadiendo ayudas extras allá en donde sean necesarias.

A modo de ejemplo, y refiriéndonos al proceso de montaje escénico, podemos señalar las siguientes:

- Cuidar los conceptos previos del actor con ceguera utilizando materiales descriptivos y elementos palpables que le ayuden a aproximarse al personaje.
- El director deberá emplear un lenguaje descriptivo para comunicarse con los actores.
- Utilizar las herramientas que posee el actor y no intentar imitar las que no maneja.
- Exploración previa de los espacios escénicos donde se va a trabajar y toma de referencias fijas.
- Exploración previa y trabajo con los objetos y elementos concretos que cada actor va a manejar en el escenario (abrir puerta, servir café, etc.).

En lo que se refiere al entrenamiento actoral, se ha de tener en cuenta otro tipo de temáticas, tales como la construcción de la imagen espacial, sonora y emotiva en el actor ciego, así como sus mecanismos interactivos con los demás personajes durante el proceso de escenificación.

Sin embargo, faltaba experimentar algunos recursos básicos para aquéllos que gusten de aventurarse en un entorno más vanguardista o, simplemente, que les interese profundizar en ciertas propuestas de taller encaminadas a ampliar sus recursos expresivos. En ese sentido, la experiencia que aquí se expone se centra en la adaptación de un tipo de ejercicios que traspasan la frontera de las actitudes y comportamientos cotidianos buscando una libertad expresiva que provea al actor de recursos no convencionales, según las corrientes estilísticas que, desde comienzos del siglo XX, han ido modelando el modo en que hoy entendemos el entrenamiento teatral.

Por lo tanto, para comprender la actual propuesta hemos de tener presente que el teatro contemporáneo se caracteriza por la búsqueda de una “pulsión” teatral distinta. Ahora se huye del teatro discursivo y empalagoso de las grandes ideas y de las grandes palabras, en el que el actor era una máquina retórica declamando un texto teatral con voz impostada (lo que Peter Brook llamó “teatro mortal”). Stanislavsky descubrió que los materiales para la formación del actor para este nuevo teatro se encontraban en la propia naturaleza orgánica del intérprete y B. Brecht los encon-

tró en las estructuras, entramados e intereses de la sociedad real en que habita el actor.

Las diferentes escuelas y metodologías (Gordon Craig, Meyerhold, la emoción orgánica de Grotowsky, el cuerpo energético de Rudolf Laban, o la euritmia de Jacques Dalcroze, padres de la moderna expresión corporal) coinciden en un aspecto común: la relación inseparable entre acción/espacio/tiempo, sumado al principio de organicidad (en lo mecánico corporal, en lo emotivo o en ambos).

Esta tesitura de organicidad, plasticidad e interacción es la que se nos plantea cuando nos encontramos ante actores con discapacidad visual cuya relación con el entorno (espacio, ritmo, interacción con los demás y consigo mismo) puede venir determinada o modificada por una experiencia visual diferente.

Esta experiencia visual diferente ha podido dar como resultado una organicidad también diferente, aunque no por ello menos rica y expresiva. Sin embargo, la necesaria adaptación al entorno y modos sociales que todos nos vemos obligados a realizar, más costosa de conseguir en el caso de personas con ceguera temprana, puede mantener escondida parte de esta expresividad. A los actores normovidentes les ocurre lo mismo, pero en los ejercicios diseñados al efecto, estos últimos pueden “romper” tales condicionamientos, extraer materiales expresivos y aplicarlos a sus trabajos de interpretación dramática, volviendo después a su vida cotidiana donde, de nuevo, socializarán actitudes y comportamientos.

La pregunta es: ¿sería adecuada para los actores con discapacidad visual la realización de esta misma secuencia puntual o necesitarán alguna adaptación de los procesos? Para experimentar esta posibilidad se ha realizado un proyecto que propone una hipótesis de trabajo sobre las mismas bases metodológicas que se aplican a los actores normovidentes, aunque poniendo el énfasis en los estímulos sonoros y emotivos y su adecuada selección. Con este fin el proyecto que desarrollamos ha escogido trabajar con haikus (más adelante se explica en qué consisten), así como el predominio de ejercicios espaciales y rítmico-sonoros, precedidos de un tratamiento de los estados de ánimo que ayudarán a los actores a ampliar el registro de coreografías y partituras conseguidas a partir del texto; ejercicios estos que hoy constituyen una alternativa habitual en la mayoría de los procesos de formación de actores.

En definitiva, este tipo de experiencias son instrumentos que, complementados con otros (cur-

sos de reciclaje, publicaciones, muestras estatales de teatro, asistencia a festivales internacionales, etc.), pretenden reforzar y poner al día la actividad del Movimiento Teatral ONCE, atendiendo y enriqueciendo sus diferentes campos y facetas. Esperamos que todo ello vaya posibilitando el acceso de los actores y actrices con discapacidad visual a los entornos de la expresividad contemporánea.

DESCRIPCIÓN DE LA EXPERIENCIA

Localización

La experiencia se realizó de marzo a mayo de 2006, en la Sede de la Delegación Territorial de la ONCE en Madrid y, a lo largo del proceso, participaron 6 actores de la Agrupación Escénica “La Luciérnaga” que presentaban entre el 80 y el 100% de pérdida visual.

“La Luciérnaga” es una de las 28 Agrupaciones Teatrales que actualmente tiene la ONCE; pertenece a la Delegación Territorial de Madrid y, en su historial, se ha caracterizado por emprender iniciativas teatrales difíciles y arriesgadas, siempre dentro de las corrientes de teatro de su tiempo.

Objetivos

Generales

- Conseguir que los actores con discapacidad visual, cuando su trabajo artístico así lo requiera, sean capaces de abandonar sus modos y hábitos adquiridos y dejar que su organicidad personal e intransferible se manifieste, con objeto de aplicarla a la construcción expresiva de personajes y situaciones teatrales.
- Analizar en qué medida la carencia de estímulos visuales puede ser compensada con determinados estímulos sonoros que comporten fuerza emotiva a través de la palabra, siempre que sean aplicados empleando los ejercicios apropiados e introducidos en los momentos oportunos.
- Utilizar los haikus, poemas minimalistas de origen japonés, para conseguir el máximo de expresión con el mínimo estímulo visual.

El haiku es un sintagma sumamente breve. Experiencia poética que va a la esencia de las cosas. La palabra haciéndose forma que configura una realidad espiritual. En su brevedad expresiva es enteramente imagen, impacto de un momento sentido en profundidad, y ha de estar desposeído de intelectualismo y de sentido sentencioso. El haiku pone el énfasis en una unidad de percepción

surgida a partir de un proceso sensorial en el cual todas las cosas se unifican en lo que podríamos llamar un “nexo de esencia”. En el estrecho marco de sus diecisiete sílabas, el haiku, trata de ser una ventana abierta a la realidad con un trasfondo universal. Desde sus principios, el haiku trató de expresar el significado de los fenómenos naturales más simples con la mayor variedad posible.

Específicos

- Explorar la sensorialidad, percepción y creación sobre la palabra y la acción dramática propia de los actores ciegos y deficientes visuales, teniendo en cuenta las características más básicas de su carencia visual. Es decir, retomando la fase 1ª -sensibilización sensorial y emotiva-, ya realizada, llevar la propuesta hacia la palabra y hacia el texto del haiku.
- Explorar su expresividad teatral específica, en lo corporal y en lo dramático, desarrollando el poder de evocación que el texto tiene, introduciendo para ello los haikus propuestos.
- Descubrir la correcta interacción entre esta expresividad, la palabra y la acción dramática en el conflicto escénico, detectando en qué puntos y momentos pueden conexionar.
- Aplicar adecuadamente los anteriores puntos a la interpretación y la interacción en la escena, encontrando en el verbo sustancial el apoyo para la emoción y la acción y aportando a la secuencia la búsqueda de estructura dramática.
- Seleccionar los resultados expresivos cuyas características específicas pudieran considerarse como aportaciones de los actores con discapacidad visual a la expresión dramática.
- Mostrar el resultado del proceso entre la evocación de la palabra y su materialización en la escena, consiguiendo que movimiento, sonido y texto fluyan de manera libre y sean jugados según el haiku y los estímulos elegidos.
- Conseguir que al final del proceso se puedan construir pequeñas propuestas coreográficas que incorporen elementos expresivos propios de los actores con discapacidad visual.
- Conectar esta experiencia con la práctica de las Agrupaciones Escénicas de la ONCE.

Metodología general

En cada sesión se planteó una de las temáticas propuestas (más adelante se aportan fichas de sesiones), aplicando la siguiente estructura de trabajo:

Desconexión ⇒ Sensibilización ⇒ Estimulación ⇒ Selección de respuestas

La desconexión se refiere al entorno exterior al taller; la sensibilización consiste en abrir los canales perceptivos; la estimulación se centra en la propuesta de materiales, sonidos, olores, atmósferas...; y la selección de respuestas se refiere a aquéllas que sean teatralmente expresivas, dentro del objetivo general del proyecto que intenta discernir una expresividad teatral de la ceguera o una aplicación teatral de dicha expresividad.

Además de una selección exhaustiva de la música utilizada durante las sesiones, el elemento base sobre el que se trabajó en la segunda parte de cada sesión fueron los haikus, escritos para la ocasión por la poeta Ana Martín-Puigpelat. También hubo alguna aportación de haikus escritos por parte de los participantes.

A continuación expondremos los contenidos de las fichas de las sesiones realizadas para, finalmente, proponer una sistemática aplicable al entrenamiento de actores con discapacidad visual.

Sesiones y temas planteados

Se realizaron 12 sesiones, de 3 horas de duración cada una. A continuación se expone el contenido sintético de cada una de ellas, las circunstancias de la sesión, el planteamiento técnico-metodológico y los resultados apreciados.

Sesión 1. La comodidad

Tema: ¿Cuánta desconexión del entorno es posible?

Los cinco participantes de esta primera sesión aceptaron con facilidad aparente la mecánica del taller, aunque durante la relajación hubo una serie de indicios que hicieron suponer como necesaria la futura profundización en los mismos. Los estiramientos y el juego con los sonidos les ayudaron a desconectar en parte, pero no todo lo que se tenía previsto antes del inicio. El primer contacto con el material haiku les resultó curioso, pero no fueron capaces de encontrar la comodidad en dicha textura.

En la puesta en común los participantes expresaron sus sensaciones con cierta vaguedad, pero sus opiniones sirvieron para tener más claro el trabajo a desarrollar en las sesiones siguientes.

Sesión 2. La respiración como música

Tema: ¿Qué escucho entre las líneas de una partitura?

En esta segunda sesión se pretendió profundizar en el trabajo, pero los participantes llegaron con mucha problemática del exterior. En consecuencia, el trabajo se basó en la desconexión de lo que traían de afuera. La utilización de la postura en posición fetal ayudó en parte, pero resultó ciertamente incómoda en algunos momentos. Lo más útil de la sesión fue el trabajo de composición imaginativo con colores y sonidos.

El haiku trabajado fue: “La lejana montaña se desboca en los ojos de la libélula”.

Esta propuesta sirvió, más que en la anterior sesión, para el trabajo de de-construcción que consiste en deshacer las actitudes corporales, sonoras y emotivas que están bloqueando la fluidez y la organicidad de los participantes. Suelen estar causadas por los hábitos, mecanizaciones y tensiones cotidianas previas a su entrada al taller.

Las aportaciones de los participantes durante la puesta en común no fueron tan vagas, gracias a que el material poético usado provocó muchas más sensaciones e imágenes, por tanto fueron capaces de explicar y exponer cómo el estímulo les había llevado a resultados concretos durante cada ejercicio.

Sesión 3. La imaginación como viaje

Tema : Cuerpo libre imaginando un desplazamiento sensorial.

Analizada la motivación de los participantes, se abordó un trabajo que no se tenía previsto y que resultó interesante. Tras el tiempo dedicado a la relajación y la concentración, se les ofreció una serie de estímulos dirigidos a su imaginación, pasándose luego a analizar lo imaginado, así como sobre la posibilidad de impulsos orgánicos relacionados con ello. En este caso, el impulso orgánico se refiere a la exteriorización psico-física (a través del sonido, movimiento, actitud) de las imágenes concebidas durante el proceso.

El haiku usado en esta ocasión fue: “Una tormenta en luna, labios mordidos, la soledad”.

Fue la primera sesión en la que las aportaciones finales fueron más concretas y ello gracias a lo ocurrido en la sesión anterior, donde los participantes empezaron a entender el proceso técnico-creativo que se estaba iniciando. Ahora se atrevieron a opinar, no sólo sobre los ejercicios realizados, sino también sobre su desarrollo y cómo éste les había ido modificando el estado físico y emocional desde su llegada hasta el final.

Sesión 4. Movimiento interior

Tema: Moverse al ritmo que marca la sensorialidad interior.

En esta sesión los participantes mostraron signos de venir cansados y con dificultad para la concentración. Por tanto, se decidió llevar a cabo un trabajo más suave, que sirviera de transición pero que, a su vez, fuera fructífero en el transcurrir del taller.

De todo ello se dedujo que no conviene forzar resultados, sobre todo en procesos que aún no les son familiares. A partir de aquí, se intentó reiterar las propuestas anteriores, cambiando los estímulos utilizados.

El haiku de esta sesión fue: “Y otra vez... ¿A qué me sabe la boca?, al laberinto”.

Sesión 5. El sonido, puerta de expresión

Tema: Un espacio de libertad al compás de sonidos propios.

Se propuso un trabajo sutil sobre los sentidos que fue aceptado de buen grado, de manera que se pudo realizar un viaje a la memoria sensorial, siempre con actitud de juego y procurando que los ejercicios no fueran generales en la realización. Se pidió la implicación personal de los participantes, pudiendo usar sus propios recuerdos y recurriendo a los que se producían en su mente (memoria emotiva, si son emociones) y cuerpo (memoria sensorial). Normalmente, este ejercicio consiste en un proceso de concentración, relajación, sensibilización sensorial y/o emotiva (según se busque la memoria sensorial, la emotiva o ambas) con adecuada estimulación a través de imágenes o entornos sugestivos genéricos que puedan ser llevados internamente por cada participante hacia su propia experiencia concreta. En este caso, los estímulos pueden ser sustituidos por las palabras de los haikus.

Esta posibilidad hizo que la sesión fuera muy fructífera y de nuevo las conclusiones finales fueron más concretas, evitando que los participantes se escondiesen tras comentarios generales sobre el grupo y no en las particularidades de su propia experiencia de ese día.

El haiku de esta sesión fue: “Me ciego de sopa espesa, las nubes atormentables, el aire que no navega”.

Sesión 6. La orientación en la oscuridad

Tema: Puedo desplazarme al ritmo del eco del espacio.

Se insistió en la mecánica puesta en marcha en la anterior sesión, desarrollándola. Por primera vez empezaban a surgir pequeños resultados sobre la hipótesis de trabajo prevista y el proceso sufrió un giro: de las expectativas aparentemente efectistas del grupo al completo, que tendía a buscar los resultados que suponían se pedía de ellos, pasaron a producirse resultados individuales casi minimalistas pero muy interesantes porque se estaba llegando a la fluidez orgánica y, dejando aparte lo anecdótico, se estaban obteniendo detalles de interés expresivo. Por otro lado, desde el punto de vista del conjunto grupal, las conclusiones finales fueron muy estimulantes, ya que se había creado una conexión que parecía estaba ocurriendo en un cuerpo constituido por la suma de todos los participantes.

El haiku de esta sesión: “Oscuridad total, frío glacial, punto y final”, fue aportado por un participante.

Sesión 7. Palabra-acción corporal

Tema: De cómo el sonido lleva a la acción.

Tras las acciones de aproximación de las primeras sesiones y los descubrimientos de la sesión anterior, ahora pareció que las piezas encajaban y todo lo previsto sobre el papel para esta experiencia teatral empezaba a tomar cuerpo. Evidentemente no todos los integrantes estaban igualmente implicados, pero incluso los inicialmente menos receptivos, empezaban a desarrollar la técnica y entrenamiento propuestos, esto es: la relajación, la conexión cuerpo-respiración, la imaginación como juego creativo, el trabajo sobre la expresión y el lenguaje a través del haiku.

No obstante, al aparecer resultados en los que manifestaron sentir que su cuerpo entraba en otro estado expresivo, más intenso y orgánico, surgió otra situación delicada. En la puesta en común de la sesión se detectaron una serie de dudas sobre si ya se había llegado a algún lugar de lo previsto. En el fondo era una resistencia ante la implicación necesaria para seguir avanzando y no dejar el trabajo en la superficie.

El haiku de la sesión fue: “No, no, no quiero... Laberinto infinito como las ruedas”.

Sesión 8. Desestructurar las palabras

Tema: Descomponer el sonido y las sílabas.

Nos preocupamos por deshacer en los integrantes la dificultad para seguir y progresar en el taller detectada en la anterior sesión. Para ello, se renovaron los estímulos a través de nuevas propuestas que les llevaran a nuevos descubrimientos

que ampliaran sus motivaciones. Se creó un nuevo momento de transición dedicado al trabajo sonoro. Los haikus permiten en su brevedad descomponerlos y construirlos de nuevo para que su sonoridad cambie. Se juega, se recrea, se pierde miedo al texto, y se huye de los conceptos rígidos en torno a él.

El haiku de esta sesión: “Tibia brisa, sol luminoso, cantan las aves, brotan matojos”, fue aportado por un participante.

Sesión 9. Los ecos como coro corporal

Tema: La atención a la otra voz.

Aprovechando que el grupo ya tenía bastante integrado el entrenamiento inicial, se les dejó autonomía para desarrollar la primera parte de la sesión por sí mismos y pasar a emplear más tiempo en lo que constituía la segunda parte de cada jornada, es decir, todo lo referente al espacio y la atención a las otras voces: como eco de la propia y como estímulo de composición.

El haiku utilizado fue: “No sé lo que hay... Tiendo la mano al frente, toco el oscuro”.

Sesión 10. Las voces y el movimiento

Tema: El movimiento lleva al sonido y viceversa.

Y entrando en la fase final, con la constante participación del grupo, ya estabilizado, se trabajó profundizando en lo que ya se había iniciado en las últimas sesiones: el cuerpo como proyector de sonidos e imágenes y el espacio como elemento de búsqueda y de encuentro con los demás, creando así partituras vocales y de movimiento de gran teatralidad. Las conclusiones en estas últimas sesiones dejaban constancia de que ya sabían de qué hablaban y qué es lo que estaban trabajando, diferenciando entre entrenamiento y expresión. Es decir, entre el puro ejercicio de manejo y desarrollo corporo-vocal y la selección de resultados de calidad expresiva.

El haiku de la sesión fue: “A ras del suelo, recorro las baldosas y suelo amarras”.

Sesión 11. Interpretar orgánicamente

Tema: Cuando confluyen cuerpo-sonido-movimiento.

En las dos últimas sesiones se planteaba hacer una serie de preguntas sobre el proceso a modo de reflexión del desarrollo del mismo. Ello no evitó que hubiera una parte de entrenamiento inicial y un desarrollo de la partitura escénica. En lugar de la puesta en común habitual, normal-

mente más informal, se les presentó un cuestionario en el que se intentó recoger tanto lo positivo de lo investigado, como las dificultades del exterior y del día a día que, al principio, habían incidido en una cierta inconstancia. En las respuestas se pudo apreciar un cambio de actitud frente al trabajo y una mayor disponibilidad frente a la tarea de ampliar la expresividad.

El haiku utilizado fue: “Oler la vida, la faz de los colores sobre mi cuerpo”.

Sesión 12. La memoria del espacio

Tema: ¿Qué ocurre cuando nos encontramos con la repetición del espacio y el sonido?

La pregunta del tema a trabajar se planteó porque la repetición es consustancial al teatro y, según indica la experiencia, se tiende a mecanizar el trabajo y esto hay que evitarlo a toda costa.

Para ello, en esta sesión se puso el instrumento corporal a tono y se repasó la partitura corporo-vocal que más tarde se mostraría. De nuevo surgieron expectativas ante un tipo de propuesta que, según comprobamos, en el caso del actor con discapacidad visual tiene grandes posibilidades de desarrollo. En esta ocasión se utilizaron algunos de los haikus utilizados durante el taller, repitiendo el ejercicio-partitura por el cual se transita del trabajo individual a la escucha grupal; la ocupación del espacio y la composición del coro.

Cada repetición encontró nuevas calidades y propuestas que fluían libremente, pero perfectamente ensambladas, a través del grupo coral.

VALORACIÓN Y POSIBLES APLICACIONES AL TRABAJO DE LAS AGRUPACIONES ARTÍSTICAS DE LA ONCE

En cuanto a las circunstancias personales y ambientales

En primer lugar se ha de tener cuidado con la elección del espacio donde se va a desarrollar la experiencia, ya que este proceso necesita de un lugar con el suficiente aislamiento como para permitir la necesaria concentración.

En segundo lugar y dada la especificidad de este tipo de ejercicios, hay que contar con los condicionamientos personales de los actores, su implicación y su preparación previa.

Según lo observado en nuestra experiencia, la disponibilidad del grupo evitó resistencias a las propuestas que se les hacía. Es cierto que en algún momento comentaron que al principio no tenían

claro si, a la postre, el taller les sería de utilidad, pero finalmente fueron entrando en el código. También fue de utilidad el hecho de que, en última instancia, tenían ya incorporado un pequeño sistema de ejercicios con los que poder cambiar su estado físico y emocional. En general no hubo resistencias a nada, salvo las dificultades propias, sobre todo por edad, que a veces obligaba a rebajar las necesidades físicas del ejercicio, pero el intento constante era de implicarse al máximo.

En cuanto a la aplicación metodológica

Si atendemos a su elaboración mecánica, la hipótesis obtenida tras llevar a cabo esta experiencia concluye que este tipo de preparación actoral ha de basarse en las siguientes etapas:

- La relajación.
- La conexión cuerpo-respiración.
- La imaginación como juego creativo.
- El trabajo sobre la expresión y el lenguaje a través del haiku.

Para estos ejercicios puede aplicarse la metodología convencional utilizada en el taller de teatro para la sensibilización y la estimulación tanto de la memoria sensorial como de la memoria emotiva. Pero habremos de cuidar que su aplicación sea dirigida de manera sensible y tranquila hacia la emisión vocal y hacia el texto concreto propuesto.

Con este fin hemos secuenciado los ejercicios de la siguiente manera:

- Ejercicios de suelo, donde se ha trabajado la respiración y la relajación para desconectar con el “afuera” del que venían...
- Aquí mismo conviene enlazar con ejercicios de imaginación. En nuestro caso, cada día hubo ejemplos distintos a utilizar, espacios reconocibles y situaciones abstractas, jugando con los cuatro elementos de la naturaleza.
- A continuación llega el momento de incluir el haiku como juego vocal y expresivo.
- Ya de pie, desarrollamos el haiku de forma físicamente de-constructiva y con el espacio como elemento a integrar.
- Finalmente es muy conveniente efectuar una puesta en común en la que se capten sus comentarios y aportaciones, que pueden ser muy útiles, a la vez que introducimos matizaciones para que entiendan el proceso y su utilidad.

Como ya dijimos antes, al empezar a surgir resultados en los que los participantes sentían que su cuerpo entraba en otro estado expresivo, más intenso y orgánico, aparecieron en las ruedas de conclusiones una serie de dudas sobre si ya se había llegado a algún lugar de lo previsto. En el fondo es una resistencia ante la implicación necesaria para seguir avanzando y no dejar el trabajo en la superficie; en todo proceso aparece un momento de bloqueo que hay que superar para avanzar en gran medida hacia el resultado final.

En cuanto a los beneficios de su aplicación práctica

Una vez observado que la sensorialidad sonora de la palabra puede ser un elemento muy útil para despertar los recursos psicoemocionales de los actores con discapacidad visual, podemos concluir que la aplicación del tipo de ejercicios aquí analizados en la confección de un nuevo montaje (mediante la realización de un taller con estas características, y siempre que se aplique de la manera que hemos propuesto) puede influir positivamente en los siguientes aspectos:

- Abrir la escucha y captación hacia el resto de compañeros.
- Utilización del espacio escénico como parte de lo expresivo.
- Unir la concentración psicofísica al texto y objetivos concretos del ensayo.
- En el calentamiento y preparación previos al ensayo, puede ayudar a los actores a despojarse de los elementos nocivos con los que acuden al trabajo con objeto de que no interrumpen el aprovechamiento de sus capacidades.
- Conseguir mayor riqueza expresiva en su cuerpo y en la voz, añadiendo elementos imaginativos a la construcción del personaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Schinca, M., Peña, B. y Navarrete, J. (1995). *La preparación del actor ciego*. Madrid: Organización Nacional de Ciegos Españoles.

Schinca, M., Peña, B. y Navarrete, J. (1996). Adaptación de las técnicas de interpretación dramática al actor invidente. *Integración*, nº 21, 33-46).

Reyes Lluch Rodríguez. Jefa del Departamento de Promoción Artística, Deportiva y Recreativa. Dirección de Cultura y Deporte. Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE). C/ del Prado, 24. 28014 Madrid (España)
Correo electrónico: rllr@once.es