

Simulacro total

Por Jaume Melendres

Me doy cuenta, ahora, de que nunca he hablado con una persona ciega; ni siquiera (puesto que no practico deportes de azar) para comprar lotería. Y de repente, me rodean. ¿Cuántos son? ¿Ciento veinte, ciento cincuenta? Van y vienen por todas partes, se desplazan por el hall del hotel como cometas, siguiendo su propio y firme curso, indiferentes a mí, sorteando las farolas o los bancos que alguien puso aquí a efectos de diseño, sin pensar en ellos. Se apoderan de mí sensaciones encontradas. Por una parte, tengo la impresión de haber realizado el gran sueño infantil del hombre invisible, del voyeur absoluto: veo sin ser visto. Por otra, comprendo que tengo que volver a aprender todo desde el principio porque, aunque soy transparente, tengo un cuerpo duro. Cómo moverme, cómo hablar, me pregunto. Ellos saben comportarse frente a la luz invisible que yo reflejo; yo, en cambio, no sé moverme en la oscuridad que les acosa. Lo primero —supongo— es hablar, que adivinen por la voz dónde estás, tu sexo, tu talla, tu edad. Pero ¿es necesario sonreír?

Estamos en Sevilla, ciudad de grandes récords. En su catedral, una vitrina ostenta con orgullo el certificado Guinness donde se proclama que es la que cubre «the largest area» en el mundo. Desde hoy, Sevilla podrá añadir otro título de gloria a su palmarés: haber reunido bajo los auspicios de la ONCE —esta gran organización que gestiona la oscuridad de sus afiliados para hacerla rentable— el mayor número posible de personas empeñadas en realizar la tarea que en apariencia menos les conviene: teatro. Personas que no perciben imágenes y, en cambio, se dedican a crear belleza visual. Hay algo de desmesura en este empeño por cultivar flores que nunca podrán oler.

En el restaurante del hotel, contemplo a la actriz de rubios y cortos cabellos a quien anoche vi actuar, convertida en personaje de Goldoni. Recuerdo perfectamente que salió de entre cajas, avanzó en paralelo al proscenio, giró noventa grados, se ancló firmemente sobre las tablas y empezó a hablar. Dijo su texto (y muy bien, por cierto) sin desplazarse y, luego, un actor se acercó por detrás y la arrastró literalmente fuera del escenario, de modo que creí que era ciega total. Pero ahora, aquí, sentada a la mesa, alinea su ensalada con extrema precisión, ahora su tenedor se dirige sin dudar ni un instante hacia la alcachofa situada en la parte derecha del plato, sonrío, mira a quien le habla; después, su mano avanza hacia la copa, la encuentra enseguida, bebe, la devuelve exactamente —insisto: exactamente— al mismo lugar de antes. Algo no cuadra, pienso, tal vez en el escenario esta actriz de cortos y rubios cabellos fingía la ceguera para aumentar el mérito de su interpretación. De repente me asalta la duda: ¿y si se trata de falsos ciegos? ¿Y si soy víctima de una enorme superchería, de una maravillosa función dadá?

La duda, sin embargo, se desvanece cuando la actriz de cortos y rubios cabellos abandona el comedor, discretamente cogida del brazo de su acompañante. En efec-

to, tal como contará más tarde, sólo ve vagas sombras. En el escenario, dice, siente mucho miedo, miedo de caerse o tropezar. Pero en su casa no, añade. Allí transita a través de puertas y muebles sin el menor problema, conoce todas las cosas de cada lugar y el lugar de cada cosa. Y cuando come, aunque sea en un hotel desconocido, tampoco es verdaderamente ciega. La asistente, por así decir, las luces de su pasado vidente. En resumen, esta actriz de cortos y rubios cabellos es ciega y *lúcida* a la vez: *está habitada por la luz*.

Comprendo ahora que la ceguera es relativa porque, incluso cuando parece absoluta, depende del lugar en que uno está. Y además, si ciego significa «privado de visión» (así reza el diccionario), ¿acaso no lo somos todos, en alguna medida? ¿Acaso la visión de los llamados videntes no es también únicamente un *resto*? ¿No acudimos al oculista para que nos *gradúe* la vista, es decir, para que sitúe la potencia de nuestra mirada en una escala *continua* que va del todo a la nada? ¿No es cierto que incluso el ojo más poderoso (como por ejemplo el de Veronica Seider, nacida en 1953, capaz de identificar a una persona a más de una milla de distancia) es tan imperfecto que hemos tenido que inventar lentes artificiales (microscopios, rayos X, ecógrafos, telescopios) para ver, en palabras de José

Antonio Marina, «lo invisible, lo minúsculo y lo lejano, lo oculto y lo fugaz»?

Y, de todos modos, ¿qué importa que los actores ciegos no puedan ver lo que hacen? ¿Acaso se ven a sí mismos los actores videntes? ¿Acaso el teatro no es el único arte en que el artista no puede gozar de su propia obra, no puede contemplar el resultado de su trabajo? No, desde este punto de vista, no hay objeción posible. Sin ser sensible a la belleza visual, se puede crear belleza visual. Los ciegos, al fin y al cabo, ven exactamente igual como nosotros vemos las estrellas: ya no existen pero todavía están grabadas en la oscuridad del firmamento. Siempre vemos imágenes anteriores. La actriz de rubios y cortos cabellos «ve» su plato en la oscuridad del comedor porque, como el sordo Beethoven, capaz de oír sus partituras en el silencio, se apoya en el disco duro de la memoria: como todos los artistas, como todos los seres humanos; su único problema es que no puede refrescarla; pero si esta memoria es lo bastante potente, tal vez no sea necesario: también los videntes solemos actuar a partir imágenes de archivo que casi nunca contrastamos con la actualidad de nuestro presente. En realidad, lo único que me hace distinto de la actriz de cortos y rubios cabellos es que ella ha atravesado un punto crítico en la escala continua de la falta de visión, un punto que

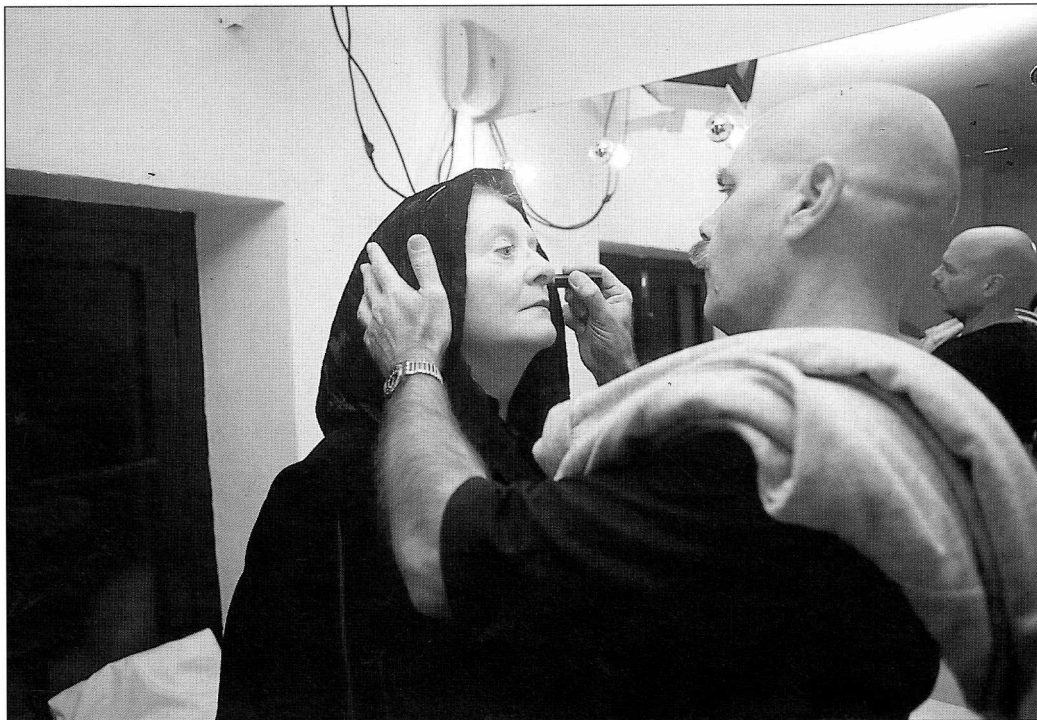
la ONCE, por razones obvias, y para evitar intrusismos, tiene bien determinado y médicamente definido: cuando ella extiende su brazo no puede verlo con nitidez. O, dicho de otro modo, a esta distancia, ella se ve obligada a contar sus dedos con sus dedos, mientras que yo los cuento sin necesidad de tocarlos. A partir de este momento, al parecer, comienzan los problemas para transitar en un mundo construido para la mirada.

* * *

Sin embargo, algunos ciegos no sólo están situados en el punto cero de la escala visual, sino que *siempre lo han estado*. Nacieron así y, por ello, en sus cuerpos no hay ningún pósito de imágenes. Si el teatro es —en último término— el arte de la mimesis humana, ¿cómo pueden imitar lo que jamás vieron? ¿Sería concebible un Picasso ciego de nacimiento, un Beethoven nacido sordo? ¿Cómo es posible —pregunto— que, en la representación de *Motín de brujas*, un actor ciego de nacimiento interprete un papel femenino si nunca ha visto una mujer? ¿Cómo puede imitar, por ejemplo, su manera de andar?

Para responder a esta pregunta, se puede recurrir a Platón, a su teoría de la caverna (las imágenes ideales están en nuestra mente desde siempre), o a argumentos biológicos. Al parecer, los animales aprenden a realizar determinadas tareas no a través de la experiencia o de la observación de sus mayores, sino a través del sueño: allí ven escenas de búsqueda y captura a las que nunca han asistido y, así, dormidos, aprenden a cazar. Si esto es cierto, si existe una especie de «memoria genética» en los animales, tal vez también exista en los humanos: tal vez los ciegos de nacimiento también sueñan seres a los que nunca han visto pero que están inscritos en el sector heredado de la memoria. ¿No soñamos, acaso, que volamos sin haber volado nunca? ¿No participamos, gracias a Orfeo, en desenfrenadas orgías sexuales que al día siguiente ni siquiera osamos relatar a nuestros amigos más íntimos?

Pero Reyes Lluch, no se ampara en este tipo de discurso. Me mira desde la celeste transparencia de sus ojos y sonríe. «Basta —dice—, que el actor se coloque detrás de una mujer y ponga sus manos sobre sus caderas; entonces sabrá como andamos, y nos podrá imitar, sobre todo si además le ponemos unos zapatos de tacón alto». «¿Y la manera de mirar?», pregunto, «¿y el parpadeo de las pestañas?». «También, dice Reyes Lluch, todo se puede aprender, incluso un parpadeo». Y sin duda tiene razón. Demóstenes, al parecer, se convirtió en el mejor orador de su tiempo porque era



Arriba: Un momento del proceso de maquillaje. Grupo "Sa Boira" de Baleares.

Abajo: "Los buenos días perdidos", de A. Gala. Dirección: Mónica Carlevaro. Grupo ONCE "La Luciérnaga" de Madrid. (1994).

tartamudo. Tal vez la única diferencia sea que el aprendizaje del actor ciego es más laborioso y, al pasar por otros canales perceptivos, exige la invención de métodos distintos. Que además —pienso en seguida, egoístamente— pueden ser útiles para los actores videntes, del mismo modo que las sofisticadas técnicas automovilísticas ensayadas en las salvajes exigencias de la Fórmula Uno son aplicadas luego a los vehículos «domésticos». Yo mismo —recuerdo ahora— he sometido a los actores a pruebas similares, basadas en la amputación: he vendado sus ojos para acrecentar, así, el poder de su mirada, les he atado los brazos a la espalda para que redescubriesen de este modo la necesidad del gesto, les he llenado la boca de papel higiénico para que cada palabra adquiriese su sentido profundo en la dificultad elocutiva.

* * *

Y sin embargo, ¿por qué hace teatro la mujer de cortos y rubios cabellos si —tal como confiesa— al espantoso pánico que siempre produce el escenario, se le añade, en su caso, el temor suplementario de un accidente? Aunque otro actor ciego, diga que él (¡oh, piadosa mentira!) se siente en escena «como en el salón de mi casa» y que, a fin de cuentas, «los escenarios sólo están a algo más de un metro del suelo, y no te pasa nada si te caes», parece evidente que una caída des-

de esta altura no sería agradable ni para el espectáculo, ni para su propia integridad física.

Pero hay algo todavía peor: un tropiezo involuntario, significaría el fracaso total de la operación. De la operación «simulación de la videncia». Porque, al parecer, de eso se trata. El objetivo de estos actores no es el teatro, la creación artística, sino lo que ahora llamamos «reinserción social». El miedo es el medio. Se trata de demostrarse —y demostrar al mundo— que nada les es ajeno, que no son distintos, que están insertos (o que deberían estarlo) en un mismo universo, en una misma condición humana. Una legítima aspiración, por supuesto. Si pueden hacer deporte, tal como quedó perfectamente demostrado en setiembre del 92, y con marcas cada día más cercanas a las de los videntes, ¿por qué no teatro?

Se trata de acercarse, en todos los frentes, a la «normalidad». En otras palabras, el teatro es, para los ciegos, sobre todo, una escuela de vida: el lugar de una terapia. El escenario se convierte en un laboratorio donde es posible llevar a cabo apasionantes experiencias de realidad virtual.

En el fondo, no hacen teatro, sino meta-teatro, teatro *dentro* del teatro: un teatro elevado a su máxima potencia. El actor ciego, sea cual sea su papel, tiene que empezar simulando la videncia: sólo a partir de esta ficción, innecesaria en el actor «normal», podrá llevar a cabo las restantes simulaciones, la de los sentimientos y emociones. Sólo él se ve obligado a una doble encarnación. Es el más *hipócrita* de todos (el más actor, de acuerdo con la acepción griega del término), es decir, el que más se aleja de su propia realidad para adoptar comportamientos ajenos.

* * *

Este teatro produce insospechados efectos estéticos. Es, en primer lugar, un teatro donde la utópica persecución de la «naturalidad», tan característica de la escena contemporánea, se acentúa hasta límites insospechados, casi obsesivos, porque lo natural es, ante todo, la videncia. El escenario tiende a convertirse en un gimnasio, en un estadio donde se alcanzan cotas de proeza

física. Este carácter de *performance* de la representación provoca en el espectador (especialmente en el vidente, verdadero destinatario del teatro de ciegos, puesto que sólo él puede dar la absolución) una extraña desconcentración dramática o, más exactamente, otro tipo de concentración. Propone sin cesar un perverso juego de adivinanzas, no exento de morbosidad, tal vez malsana pero sin duda inevitable: por ejemplo, ¿hasta qué punto son ciegos los dos actores que, en *Arlecchino, criado de dos amos*, se enfrentan con peligrosas armas en la mano? ¿Esgrimen realmente a ciegas? El *riesgo físico añadido* por la condición del actor que trabaja, por así decir, sin las redes visuales que amparan a los actores videntes, introduce en la representación un suspense suplementario, una tensión emocional ajena a la del drama pero sin duda todavía más «dramática», que me coloca en otro plano como espectador: dejo de preocuparme por el personaje, dejo de acechar su destino cierto (puesto que al fin y al cabo ya está escrito, y se repite cada noche) para volcarme por entero en la suerte incierta —ésta sí, literalmente— del actor, que me concierne mucho



"Los buenos días perdidos", de A. Gala. Dirección: Mónica Carlevaro. Grupo ONCE "La Luciérnaga" de Madrid. (1994).

más: él sí que puede morir, o sufrir un accidente grave —que viene a ser lo mismo.

En otras palabras, por el hecho mismo de ser interpretadas por actores ciegos, de ser éste un teatro de travestismo total, se produce una profunda transformación dramática de las obras, sobre todo de aquéllas que responden, en mayor o menor grado, al universo de la identificación aristotélica. La división maniquea entre buenos y malos, entre protagonista y antagonista (condición indispensable para la catarsis) se desvanece. Aunque en la *ficción dramática* dos personajes tengan objetivos contrapuestos, en la *realidad escénica* los actores que los encarnan comparten un mismo propósito: demostrar su «normalidad». Aunque sus máscaras, creadas o impuestas por autores videntes, luchan entre sí, cada uno de ellos lucha *contra sí mismo y a favor del otro*, y en contra de la sociedad que los ha marginado a ambos; por eso, como espectador, deseo intensamente que Othello (pongo por caso) mate a Desdémona, que el malvado triunfe en su empeño criminal. Más aún: espero que si las manos del actor Othello no se mueven en la buena dirección, la actriz Desdémona le facilite la tarea y preste de buen grado su cuello inocente al estrangulamiento, y se convierta en cómplice de su propio asesinato. De este modo, la identificación aristotélica se ve desplazada del personaje al actor, y luego desde el actor protagonista se derrama sobre el conjunto del elenco. Y entonces, aplaudo.

Con un aplauso especial. Las palmas adquieren en Sevilla otro sentido (sobre todo las del público vidente) porque el éxito artístico de estos actores es, en definitiva, la prueba pública y *evidente* de su normalidad humana. En realidad, lo que celebro en las glorias finales no es exactamente una buena interpretación o un buen montaje, sino el éxito de un proceso de reinserción. Por esta razón, sin duda, ellos mismos tienden a auto-aplaudirse y a felicitarse mutua y desafiadamente en las tertulias-debate que siguen a las representaciones sevillanas; a no formular nunca —al menos en voz alta— el menor reproche al trabajo de los demás: sería poner en duda un largo camino no hacia la noche —como dijo O'Neill— sino hacia el día.

* * *

En realidad, el teatro de ciegos nos devuelve a los orígenes: sigue siendo para ellos, los ciegos, aquello que hace tiempo dejó de ser para nosotros: un modelo de comportamiento(s), una escuela de vida(s). Y una gran escuela porque, ciertamente, produce efectos esplendorosos. Hace que sean mucho más conscientes del esquema corpo-

ral a que los obliga la ceguera y que, por tanto, puedan corregirlo; reduce o elimina crispaciones musculares que generalmente se concentran en las zonas cervicales; consigue que los cuerpos se reasomen al exterior y dejen —por así decir— de concentrarse en sí mismos, de autodevorarse en un diseño compacto tendente a reducir los contactos traumáticos con la realidad invisible y peligrosa; el gesto plegado se despliega de nuevo, se aprende a sonreír. El veredicto de los directores de los grupos (siempre profesionales videntes) es unánime. Gracias al teatro, por ejemplo, esta niña de siete años de la Agrupación de Almería aprendió a comunicarse con los demás, ha superado por siempre sus tendencias autistas. Desde el punto de vista de la terapia, los resultados justifican todo el esfuerzo individual e institucional. Es extraordinariamente útil para quienes carecen del principal órgano de captación y devoración de vida. Pero ¿tiene este teatro algún interés realmente teatral?

* * *

Me inclinaría a pensar que no demasiado (la experiencia es muy joven todavía) si no hubiese asistido, en Sevilla, a la representación de «El casamiento de Sganarello» (una versión en gallego de *Le mariage forcé*, de Molière), por la Agrupación teatral de La Coruña. Creo que a Brecht le hubiese gustado verla. Es probablemente el mejor ejemplo de distanciamiento que he visto en mi vida. El actor protagonista es ciego total y no sólo no pretende ocultarlo sino que, además, aunque viste un traje de época, lleva —anacrónicamente— las gafas negras de un vendedor de cupones, que él no usa ni siquiera en su vida real. Interpreta a un viejo del siglo XVII enamorado de una joven muy hermosa cuyos encantos sólo visuales (nunca se deja tocar) le tienen seducido. La escena entre ambos, cuando Sganarello declara su amor, es realmente memorable. «Serás mía —le dice— de arriba a abajo, y seré el dueño de todo: de tus ojitos vivos, de tu *pícaro* naricilla, de tus labios *apetitosos*, de tus *deliciosas* orejitas, de tus tetita *redonditas*, de tu...».

Pronunciadas por un ciego «de verdad» —que no oculta su ceguera sino que, por el contrario, la subraya—, estos adjetivos «visuales» y los puntos suspensivos con que Molière los cierra cobran un nuevo sentido. Sganarello hace la descripción de una imagen que nunca ha visto pero que está en su imaginario: es exactamente lo mismo que hacemos los videntes cuando atribuimos a nuestros amores cualidades que no poseen. Precisamente porque Sganarello está «ciego de pasión», comprendo mejor qué significa la pasión.

En otras palabras, este montaje de ciegos me enseña a mí —vidente— que no sé mirar a una mujer sin colocar en su cuerpo —necesariamente imperfecto, un cuerpo al fin y al cabo— los atributos ideales de la mujer imaginaria. Pero además nos recuerda que no es verdad que «ojos que no ven, corazón que no siente». Este «viejo verde» nos dice que cuando un «hombre» encegado por el deseo describe en presente los encantos de la mujer a quien compra, está escribiendo en futuro su propia humillación. O algo que considera como tal.

Desde luego, Molière no escribió este personaje para un actor ciego, pero —tal vez— esta obra «menor» hubiese cobrado una dimensión mayor en el opus molieresco si lo hubiese hecho. En cualquier caso, Arturo López, el director del grupo gallego, ha sabido dar el necesario salto copernicano en el teatro de ciegos. Ya no se trata de disimular la invidencia, sino de aprovecharla con fines artísticos sin renunciar, por ello, a los inmediatos objetivos terapéuticos. Se trata de potenciar la mirada teatral del ciego. ¿Por qué no, por ejemplo, un actor ciego interpretando a Hamlet —capaz de ver fantasmas— o a un Edipo —condenado voluntariamente a la ceguera? ¿Por qué no un teatro basado en otras potencias humanas, en los olores, en los tactos y contactos, en las afinidades sensoriales? ¿Por qué si el teatro es terapia para ciegos, los ciegos no han de ser terapia para el teatro?

* * *

Lo que hoy ocurre con el teatro de ciegos es exactamente lo mismo que ha ocurrido en un pasado reciente con la llamada «literatura femenina». En una primera fase, se trataba de demostrar la igualdad de los sexos y de enmascarar la diferencia. Amandine Lucie Aurore Lupin (¡cuántos nombres de mujer!) adoptó, sin embargo, un nombre masculino —*George Sand*— para abrirse paso, y *Victor Català* fue la máscara-pseudónimo con que Caterina Albert demostró que las mujeres podían escribir igual o mejor que los hombres siempre y cuando ocultasen su condición. Pero pronto quedó claro que, al proclamarla, la historia de la literatura y de la humanidad se enriquecía.

Este es a mi juicio el gran reto del teatro de la ONCE. Sin renunciar a sus fines sociales y terapéuticos, debería abordar una nueva etapa, avanzar un paso más. Constituir —por ejemplo— una compañía de ciegos verdaderamente profesional, consagrada a investigar para el arte dramático las todavía inexploradas relaciones entre las sombras y la luz: entre dos formas de saber, de pensar, de gozar. Es decir, de llenar el mundo de imágenes.