

## Cuaderno de bitácora de *A ciegas*

Jesús Campos García

### El texto

El propósito, largamente cumplido, de no volver a escribir teatro –fruto del sentimiento de inutilidad que es propio de este oficio-, y la necesidad imperiosa de volver a dramatizar, me pusieron en el brete de tener que hacerme trampa. Y fue así como me vino la idea de escribir un guión de radio. El afán, que no sabe que inventar para seguir adelante.

Manos a la obra, y dando respuesta a la primera pregunta: “¿Dónde están?”, que en esta ocasión formulé incluso antes que “¿Quiénes son?”, se me ocurrió que, lo que fuera, debería ocurrir en la oscuridad. Quería resolver cuanto antes una de las premisas que considero fundamentales en la mayor parte de mis obras: el espacio, y la oscuridad era una escenografía que el oyente podría reproducir con facilidad. Fue aceptar esta premisa y, de inmediato, por asociación de ideas, los situé en zona de guerra; la oscuridad era consecuencia del toque de queda; y si hay guerra, hay dolor. La primera intervención, por tanto, podía ser un gemido. Y un gemido en la oscuridad ya era teatro.

Así que para qué andarme con rodeos: nada de guión de radio. La idea de que todo ocurriera en el abismo era tan inconveniente y, al mismo tiempo, tan estimulante, que resultaba imposible resistirse al vértigo de la oscuridad. A partir de aquí, todo fluyó con la lógica que corresponde a lo irreal, a lo inconcreto, a lo no visualizado. Y convertido en el primer invidente de mi obra, acepté de buen grado cuantas asociaciones venían a mi mente, por muy disparatadas que estas pudieran parecer, pues el contenido que se iba generando estaba en consonancia con lo insólito del continente; y esto, de algún modo, daba coherencia a las incoherencias.

\* \* \*

Llegado a este punto, el lector de este “Cuaderno de bitácora” que no haya leído el texto ni asistido a su representación, debería leerlo antes de continuar,

pues, de lo contrario, mis comentarios acerca de su proceso de creación serían contraproducentes, ya que desactivarían la estrategia comunicativa en la que la obra se sustenta. (Continuará).

\* \* \*

### **El texto (continuación)**

La verdad es que, si alguien me dice que iba a escribir una obra sobre un hombre embarazado, me da la risa. Lo ajeno que estaba yo a una parida así. Pero se me ocurrió. Y los que creemos que las obras deben escribirse por sí solas, sabemos que la ocurrencia es ley. Aquel gemido era dolor de parto; dolor de vida, y no dolor de muerte. Supongo que por llevar la contraria, por empecinamiento; que por muy ilógico que resulte que un hombre dé a luz en la oscuridad, más ilógico es que los hombres se maten, y ya ven. Luego, sin ver, lógico era.

Otra contrariedad fue escuchar cómo hablaban, entre rasposos y rebuscados; nada que ver con mi forma de dialogar, mucho más realista, dónde va a parar. Y digo contrariedad porque siempre he procurado evitar el teatro pretendidamente cultural; no por su pedantería, que la pedantería puede ser divertida; sino por los parlamentos retóricos, tan aburridos –una emoción, el aburrimiento, que me gustaría perderme-; de ahí que cuidara muy mucho que las intervenciones fueran cortas, para que no se enmarañaran con las metáforas. Hay que tener en cuenta que yo aún no sabía que la obra iba a ser barroca, por lo que las florituras verbales me resultaban más embarazosas aún que el embarazo.

Establecida la situación y el tono, poco más podía hacer, salvo poner especial cuidado en no añadir nada que fuera fruto de mi propio raciocinio. Bastante organizada anda ya la vida en función de discursos supuestamente razonables

para que, cuando abramos las puertas del drama, también queramos trasladar al espacio de la ficción la lógica en la que hemos sido adoctrinados. La intuición tiene razones que sobrevuelan la razón, y hace tiempo que, cuando escribo, procuro no añadir nada que ya tenga sabido, sino escuchar los discursos que se generan en lo profundo, pugnando por ser oídos.

Por tanto, a partir de aquí, sólo debía ocurrir lo normal; lo que le ocurriría a cualquier pareja de hombres que estuviera esperando dar a luz a un hijo. Por lo demás, era divertido intuir cómo, con sus acciones, irían creando el espacio, poniendo en pie la casa; e imaginar los ruidos, el relieve que alcanzarían los sonidos que, con luz, hubieran pasado inadvertidos, pero que, en el abismo, podían llegar a ser protagónicos. El estruendo de los cazos al caer, el rebuscar en el cajón de las medicinas; también el barrer –no digamos ya, el chorro de la meada, seguido de las gotas finales-, o los ruidos de la cisterna, se adivinaban como contrapunto en el concierto de las palabras. Los signos no verbales, que tanto me fascinan.

Al fondo, en el mundo exterior, la guerra. No una guerra amenazante, sino más bien endémica, como ellos mismos comentarán más tarde; una guerra paisaje que, aunque en ocasiones nos perturba por su proximidad, las más de las veces la vemos desde esa ventana del salón que siempre es posible apagar, o al menos, cambiar de canal.

Las referencias a Platón y a Sócrates que hace El Uno, o a Colón y a Aníbal que hace El Otro, me ponen sobre aviso de que algo que tiene que ver con la no identidad se está cociendo, y de que, aunque, por una parte, la obra transita por conductas cotidianas que rayan en el naturalismo, por otra, crece un no sé qué alegórico que me remite a las formas del Nuevo Teatro que con tanto cuidado traté de evitar en mi juventud; vamos, que la cosa iba de fusión: los símbolos del barroco camuflados tras los juegos del sainete; dos de los grandes géneros del teatro español.

Y así estoy, vislumbrando a El Uno como al “Hombre que piensa”, y a El Otro como al “Hombre que actúa”, cuando llama a la puerta la Comadrona. Bueno, la Comadrona, eso creía yo; pues nada más entrar, ¡maldición!, descubro que es un Extraterrestre. Y a ver quién es el guapo que desperdicia una parida así. Hasta a mí me dio la risa. Claro que, ya puestos, y sin saber qué sentido podría tener el hombre embarazado, para desechar la obra, lo mismo daba tirarla con

un disparate que con dos. Así que seguí jugando con las posibilidades que el doble despropósito me ofrecía.

Aquí debo confesar que la oscuridad proporciona un cierto sentimiento de impunidad. Probablemente, con luz, no se me habría ocurrido, ni lo uno, ni lo otro. Pero saber que los espectadores carecen de visión te envalentona y te atreves con todo. Aunque, para atrevimiento, ponerlos a divagar por senderos filosóficos; y es que, si El Uno debía sintetizar la aventura del pensamiento por el que avanza la humanidad, como El Otro sintetizaba la aventura, al uso, de la acción, el filosofar, aunque fuera en coña, era un pie forzado.

Y ya que estamos de confesiones, añadiré que la cultura no es mi fuerte; vamos, que mi cabeza repele el dato; por lo que no entiendo cómo pude rescatar los cuatro conocimientos que, años después de suspender la asignatura, mal aprendí en el texto de filosofía de sexto. Tal era mi inseguridad que, cuando acabé la obra, se la pasé a mi hermano, que él sí que sabe de esto (es profesor de filosofía en la Universidad), para que me advirtiera de las pifias, si bien sólo me cazó una; algo sobre Hegel que no era exactamente como yo lo decía, mas la matización era tan compleja que opté por suprimir el pasaje, pues la verdad filosófica perturbaba gravemente la verdad dramática.

Claro que esto fue mucho después, pues, como ahora contaré, tardé un par de años en encontrar el final. Antes, quisiera detenerme en la historia que le cuentan al Extra de la mujer muerta bajo la ventana. Ese fue otro momento clave, porque, después de resolver con el trasplante lo disparatado de la situación, se me ocurrió preguntarme: ¿y si resulta que no estaba embarazada? Con lo que volvía a quedarme de nuevo a la intemperie. El más difícil todavía de los ejercicios circenses. Y así, abocado al final, con el nacimiento del Anticristo y posterior ~~re~~catombe, daba la pieza por conclusa; aunque sin gran convencimiento.

Dos años permaneció en la nevera, y a punto estuve de desahuciarla; que, si bien lo escrito tenía un cierto interés, no quería acabar con el batacazo, que es como suele resolverse todo lo que no sabe uno resolver. Además, que enredar está al alcance de cualquiera; lo suyo es el cierre, el remate de la faena; ahí es donde la lidia alcanza la incuestionabilidad.

Fue entonces, haciéndome estas reflexiones, cuando, tras una nueva lectura, reparé en el pasaje de San Agustín; algo en sí divertido y con lo que estaba

sobradamente de acuerdo, pues se trataba de un cuentecillo que ya había contado, años atrás, en alguna que otra conversación privada. La sospecha de que pudiera ser gracietta de autor y no discurso de personaje, así como el hecho de que lo contado no tuviera nada que ver con nada de lo que allí ocurría, me hizo pensar que, si el monólogo se podía suprimir sin que la obra se alterara, debía ser suprimido; y fue entonces, al tomar esta decisión, cuando caí en la cuenta de que ese no era el problema, sino la solución. “O sea, que son ellos”, me dije. Y como quien descubre al que se esconde jugando al escondite, los señalé.

Por otra parte, una vez descubiertos, parecía obligado que la oscuridad se resolviera con la luz, una luz intensa que no nos permitiera ver, pues iluminaría la niebla –una broma más que no siempre fue posible, pues el humo hace lo que quiere, dependiendo de las características del local-, y tras la luz de no ver, finalmente, la Santísima Trinidad: igualmente ciega, que giraría en un carricoche de feria; imagen patética de unos dioses creados a mi imagen y semejanza (soy yo quien les da la existencia), que difícilmente consiguen su propósito (“Cuando imagino el universo, soy infinito; sin embargo, luego sale todo tan pequeño...”); que es lo que suele ocurrirme a mí (cada uno, en su nivel) cuando monto una obra, y que, probablemente, era la frase que iba buscando desde el principio, por lo que me quedé tan a gusto.

### **La puesta en escena**

Tan a gusto, de momento; que si ningún texto es concluso hasta que no alcanza su representación, en este era especialmente necesario culminar la estrategia comunicativa mediante el empleo y dosificación de los signos no verbales; siempre importantes, máxime si íbamos a jugar privados de uno de nuestros sentidos principales, lo que, necesariamente, potenciaría los otros, alterándose así nuestra percepción de la realidad. Había, por tanto, que resolver los múltiples problemas que toda puesta en escena conlleva y que, en esta ocasión, eran tan inusuales como estimulantes.

La primera cuestión, qué duda cabe, fue encontrar el modo de que los actores se orientaran en la oscuridad. Yo había previsto que utilizaran intensificadores de visión nocturna (ya saben, como en la guerra), pero se negaron a ver en verde y, convencidos de que la no visión aportaría verdad al trabajo, con muy

bien criterio, prefirieron no ver, y someterse así a la misma dificultad que padecían los personajes que interpretaban. Y ya lo creo que aportó verdad, que no había ensayo en el que alguien no se llevara las butacas por delante. Aun así, siempre fueron ellos (en todos los repartos) los que más me apoyaron en la exigencia de conseguir la máxima oscuridad. Un propósito que siempre logramos, pese a las normativas de seguridad, que cumplíamos sobradamente, aunque de forma creativa; pues si bien es cierto que eliminamos las señalizaciones normalizadas, en su lugar, aportamos soluciones, como mínimo, equivalentes. No siempre las mismas; en los dos primeros montajes se señalaron las puertas con flechas dibujadas con leds, mientras que, en el tercero, se incorporaron cámaras de infrarrojos, gracias a las cuales era posible controlar la situación desde cabina. Siempre con el apoyo del personal técnico que se desplazaba por la sala dotado con los intensificadores de visión nocturna que los actores rechazaron.

Quedaba, pues, pendiente de resolver cómo se desplazarían los intérpretes, y a la carrera, hubo que improvisar un tapiz con distintas texturas (que fue mejorándose en montajes sucesivos hasta el punto de hacer innecesario ningún otro recurso), gracias al cual se orientaban por el tacto de los pies.

Otras cuestiones a resolver eran las acciones puntuales que requerían manipulación. Lo más fácil, sin duda, fue la cisterna (instalación al uso) y el chorro de la meada, que se realizaba con una perilla. Fácil también el estruendo de cacharros en la cocina y el posterior barrido; el tropezón con la silla o la ruptura de la maceta, que se resolvieron acotando la acción dentro de armarios o cajones en los que los restos del estropicio quedaban controlados para evitar así tropiezos posteriores. Este sistema de espacios ocultos distribuidos por toda la escena facilitó igualmente que los intérpretes dispusieran de agua y ropa de más o menos abrigo, según la necesitaran. También sirvió para guardar las pelucas y barbas con las que habrían de caracterizarse en el transcurso de la representación. Lo más complejo, en cambio, fue la elevación de la torre, por realizarse simultáneamente a la salpicadura del agua, que hubo que hacer con aspersores, pues con la instalación fija –que la intentamos- era imposible controlar el goteo final. También el olor a puerto se realizó con pulverizadores manuales, y así un sinfín

de problemas que hubo que resolver ampliando la plantilla. Vamos, lo de siempre, sólo que sin luz.

Resuelto el operativo en lo que a escenografía y utilería se refiere, de forma simultánea, se fueron estableciendo las líneas maestras de la interpretación, que, obviamente, no podían ser las convencionales. Entre las peticiones que hice a los actores, era prioritaria la de decir el texto con naturalidad, por muy rebuscadas que pudieran parecer las construcciones gramaticales; aplicando aquí lo aprendido al interpretar a los clásicos, y procurando siempre que las palabras no ahogaran las emociones. Por otra parte, siempre tuvimos claro que el texto debía oírse con nitidez. No oír, sin ver, era demasiado. Por tanto, evitando gritar, debía mantenerse un alto nivel de emisión. Tampoco los silencios debían prodigarse; lo que no significa que no los hubiera, aunque administrados. El “horror al vacío”, en el que nos movíamos, aconsejaba establecer un ritmo algo sobreactuado (sobrecargado), que fue modificándose a lo largo de las distintas puestas en escena, y que, sin abandonar la sobreactuación, encontró el punto justo en las representaciones de Barcelona. Por otra parte, la obra carece de un binomio de opuestos claramente establecido, por lo que, para mantener la teatralidad, era necesario potenciar las desavenencias cotidianas (los pequeños conflictos) que permitían enfrentamientos (sin hostilidad) de resultado cómico, mientras que el dolor del parto debía aportar el elemento dramático. La guerra era una situación asumida, pese a lo cual, podía producir algún que otro sobresalto. Y con estos mimbres había que hacer el cesto. También con los equívocos e interrogantes que el texto propiciaba, tanto con los despropósitos como con las reflexiones. Entre las prevenciones, al igual que, en lo técnico, me cuidé muy mucho de que el montaje no se convirtiera en un parque de atracciones, en lo interpretativo, traté de evitar que los clichés acerca de la homosexualidad (que, aunque este no es el tema de la obra, sí se producen equívocos fronterizos) pudieran dar pie a una comicidad no deseable. Igualmente, habría que evitar el tratamiento engolado de los temas filosóficos, que, lejos de la solemnidad, debían abordarse con pasión, con entusiasmo, con vehemencia, pero nunca con importancia.

Y de este modo, fragmentando el tiempo, sorteando obstáculos y administrando los recursos, intentamos mantener, sin espectáculo y sólo con las expectativas, la atención del espectador.

### **La recepción**

La respuesta del público fue, generalmente, positiva. También la de la crítica. No unánime, claro, aunque, en cualquier caso, mucho mejor que la que esperábamos. Había nervios, e incluso yo, que suelo vivir los estrenos con bastante tranquilidad, me vi arrastrado por la inquietud de compañeros, familiares y amigos. Setenta y cinco minutos en oscuridad (luego vendría la luz) era una apuesta demasiado fuerte, que, por fortuna, funcionó. Ahora se ve fácil, pero entonces fuimos nosotros los primeros sorprendidos.

Y entre las sorpresas, la “oscurofobia”, un problema que no habíamos previsto. Hay espectadores que, al hacerse la oscuridad, no pueden soportarla, así que hay que sacarlos de inmediato. (Menos mal que teníamos los visores). No es que fueran muchos, un uno por ciento, pero es que, en ocasiones, se amontonaban. Un día en Salamanca, que coincidieron cinco, nos vimos y nos los deseamos para atenderlos a todos; más que nada, porque una chica se hizo un ovillo en el suelo y hubo que sacarla prácticamente en brazos, lo que, en la oscuridad, y sorteando a los actores, no fue tarea fácil.

Hubo otras sorpresas, más relajadas, como las que nos obsequiaron los que, obviando la advertencia de que podían estar siendo observados, o tal vez precisamente por esto, utilizaron la oscuridad para su disfrute personal (la añoranza genética de aquellos cines de posguerra). Anécdotas aparte, la tónica general fue de atención, aunque, eso sí, con postura de cuarto de estar.

Por cierto, entre las anécdotas que la oscuridad propició (siempre para bien, aunque en este caso para mal), un día en Madrid, al entrar en escena, Mario chocó con una columna y se partió un dedo de la mano. Amparado en la oscuridad (la gran aliada de este espectáculo), me hizo señas para que fuera hacia él, y cuando me dijo lo que le ocurría, pensé en suspender la representación, pero él insistió en continuar y hubo que cambiar las tareas en la escena de mayor complejidad técnica, para que él no tuviera que intervenir en el levantamiento de la torre, así como para poder prestarle la ayuda necesaria cuando tuviera que encaramarse a ella (menudo trasiego de dimes y



directes). Fue una tragicomedia paralela que acabó felizmente, pues la representación, que no digo yo que fuera de las mejores, se realizó sin perturbaciones aparentes, al menos para el público.

Claro que, cómo saber qué es lo que piensa el público. Hay, sí, indicadores: los aplausos, las risas... pero que no son suficientes en un espectáculo de estas características. Eran frecuentes las tertulias a la salida del teatro, lo que siempre resulta estimulante, y también fueron muchos los que se interesaron por hacerse con el texto. En líneas generales, el público que mejor entendió la obra fue el de Barcelona. Situaciones que jamás habían sido reídas, tuvieron respuesta allí. Sorprendente, porque yo creía que teníamos un diferente sentido del humor; lo que son los prejuicios.

Y hablando de prejuicios, uno puede pensar (algún programador así lo dijo) que un espectáculo de estas características está especialmente orientado a un público universitario que ande por la treintena. Pues más de ochenta tenía una señora que me abordó al final de una de las representaciones, aportando su visión y su entusiasmo; que los públicos fueron muy diversos. También rompió clichés el público de Manzanares (Ciudad Real), una ciudad fundamentalmente agrícola en la que llenamos el teatro dos veces. Qué poca fe tenemos, especialmente los programadores, en la capacidad de recepción del público.

Entre las respuestas negativas (aunque yo la reciclara en positiva), me gustaría señalar la de un político que, probablemente, esperaba más efectos; vamos, más parque de atracciones. “En realidad, la obra no tiene nada de particular”, me dijo refiriéndose a que sólo hablaban; de donde, dándole la vuelta, vine a concluir que, si una obra en la que dos hombres, uno embarazado, eran visitados por un extraterrestre, que luego entre los tres resultaban ser la Santísima Trinidad, le había parecido que no tenía nada de particular, eso era, en parte, porque había hecho bien mi trabajo, que a fin de cuentas, no es otro que el de conseguir que lo extraordinario resulte normal y lo normal parezca extraordinario.

Es sorprendente lo que te ayudan los espectadores a entender la propia obra. En otra ocasión, la confirmación de que la oscuridad era el medio perfecto para exponer el pensamiento agustiniano me la dio un amigo, José María Torrijos, al que conocía como teórico teatral y director del Colegio Mayor Elías Ahúja, pero del que desconocía que fuera padre agustino. De ahí que, al decírmelo, me

sentí gratamente respaldado, vamos, que aquello no era un invento. Animado por su entusiasmo, me atreví a confesarle una de las violencias que había tenido que ejercer sobre la lógica interna de la obra para lograr el final; porque mientras que para mí quedaba claro que el Hombre que piensa era Dios Padre, y el Hombre que actúa era Dios Hijo (el Pensamiento, padre de la Acción), no tenía tan claro por qué el Extraterrestre debía ser el Espíritu Santo. Vamos, que había mirado para otro lado. Y aquí el sorprendido fue él, que, sin entender a qué se debían mis prevenciones, sentenció: “Viene de otra realidad, y explica; es Pentecostés”. Lo que, dicho por un padre agustino, me pareció juicio con suficiente autoridad. Y es que, como ya intuía al escribir la nota de uno de los programas de mano, esta iba a ser una oscuridad de la que cada cual, dependiendo de su bagaje, obtendría distinta luz.