

El placer de interrogar

Adel Hakim

Adel Hakim: (1953, El Cairo). Llegó a Francia en 1972, donde se doctoró en Filosofía. Ha dirigido numerosos espectáculos como **Prometeo encadenado**, **El parque**, **Francisco de Asís**, **Caporal Tonnelier**, **Baudelaire**, una trilogía de Séneca –**Tieste**, **Las Troyanas** y **Agamenón**– **Los hidalgos de Verona**. Desde 1992 es director del Théâtre des Quartiers d'Ivry y del Atelier Théâtral d'Ivry. Enseña en la Escuela del Teatro Nacional de Estrasburgo y en la Escuela de la Rue Blanche, entre otras. **Ejecutor 14**, su primera obra, fue traducida e interpretada en muchos países. Hakim escribió y dirigió en 1995 su segunda obra, **Corps** (Cuerpo).



Prometeo encadenado de Esquilo, una de las primeras obras del teatro occidental. Al comienzo, un personaje llamado Poder entra. Avanza hacia el público, se planta frente a él y dice: Henos aquí llegados al borde del universo, al país de los Escitas, en un desierto sin humanos. Esta declaración se hace ante los espectadores (eran catorce mil en el teatro de Atenas), cuya existencia se ve negada así, trastornada, aniquilada. Con una frase. Magnífica paradoja y grandiosa arrogancia de los dioses del teatro. Éstos buscan exterminar la raza humana y lo dicen al entrar al juego. No dudan en declarar la guerra. Del pensamiento, de las palabras, de la duda.

De entrada. Esquilo plantea el hilo conductor de su tragedia: una competencia de fuerzas entre los dioses y los hombres, entre los inmortales y los mortales, entre lo que está fuera del tiempo y lo que

es el tiempo. A cada humano, a cada uno de los catorce mil espectadores le concierne la obra y las preguntas que ella plantea. Desde la primera réplica.

El parque de Botho Strauss. Unos dioses vienen a la tierra. Un parque en Berlín. Quieren inculcar a los humanos la pasión amorosa, grande, loca, desmedida, como en los mitos antiguos, igual a la de Parsifae enamorada del toro. Tan carnal que se vuelve espiritual. La misión de los dioses fracasa trágicamente –los humanos de hoy en día obviamente no están listos– y en la última réplica de la obra, el vástago de los dioses, el Hijo, plantea la pregunta a los espectadores: ¿Me entendieron o no hicieron más que escuchar?

He aquí lo que me gusta del teatro: que la historia de los personajes se vuelva de pronto la de los actores y la de los espectadores reunidos en un mismo placer de interrogar su propia existencia. Y que se establezca un intercambio.

La historia misma es un pretexto. Necesario. Pretexto que debe ser, por ende, hermoso y fuerte. Pero el objetivo primero es el juego y el diálogo con el público. El autor, por medio de los personajes y de la situación; los actores, por su presencia, frente a frente a los espectadores. Nada de cuarta pared. Ninguna necesidad de crear la ilusión de una realidad distinta a esta presencia, esta coexistencia en un mismo lugar, en torno a un mismo tema, de las personas que hacen el teatro y de los que miran y escuchan.

Es un desafío permanente. Un desafío de la inteligencia y de la perseverancia, donde cada una de las reacciones del espectador es tomada en cuenta por los actores. No por demagogia ni por deseos de gustar. Por necesidad. El espectador puede demorarse después del espectáculo o partir durante la representación, aplaudir o abuchear. Cada una de sus reacciones *forma parte* del espectáculo. Es compañero y juez de los actores, manifiesta su adhesión, su cólera, su incompreensión, a los actores, al personal del teatro, al director. Y quienes *hacen* el espectáculo están obligados a posicionarse respecto de las acciones individuales (y no estadísticas, como el *people meter*) de los espectadores.

El teatro sigue siendo uno de los últimos lugares donde las personas se reúnen para intercambiar algo que no sea una mercancía. Sin pantalla, sin *media*. Colectivamente y sin perder el sentido de la individualidad. Un lugar donde uno no expone un producto terminado, sino donde el espectador vive una experiencia íntima.

Los tragediógrafos griegos explotan sutilmente esta especificidad del teatro. Sus obras son fábulas, pero también juicios públicos. El público es tomado como testigo y convertido en juez del conflicto que enfrenta, por ejemplo, a Antígona y a Creonte. El espectador es interpelado así a tomar partido, a identificarse con uno u otro discurso. Aun cuando esta elección lo desgarre. Puesto que Sófocles no responde, no juzga. Muestra los hechos en su complejidad. Deja la pregunta abierta. Y es esa apertura lo que le da su fuerza a la tragedia. Nada de mensaje. Sólo una pregunta. Fuera del teatro, en la vida, los espectadores puedan encontrar las respuestas y los medios para actuar.

Séneca narra y muestra a las troyanas. Después, de pronto, en plena acción, suspende la obra y el Coro pregunta: *¿Dónde estábamos antes de nacer? ¿En qué nos convertimos después de la muerte?* Planteada en pleno contexto de guerra, de apocalipsis, esta pregunta relativiza la angustia de Hécuba y de Andrómaco, pero también la vuelve completamente universal.

No hay necesidad alguna, para plantear estas preguntas, de folklore, de esteticismo, de imágenes

minuciosamente pulidas. Nadie es tonto: no es más que teatro. Basta simplemente con que los actores sean, además de *pasadores de texto*, *planteadores de preguntas*. Lo que implica un compromiso personal —técnico, moral, estético...— total por parte del actor.

Por ende, la relación distanciamiento/identificación vuelve a quedar nuevamente en el centro del trabajo del actor, salvo que ya no se plantea en lo que se refiere al personaje sino en lo que se refiere a la *pregunta*; y que ya no toca sólo al actor sino también al espectador. *La realidad de lo que ocurre en escena* se convierte en esa identificación del actor y del espectador con la *pregunta planteada*. Y en ese punto preciso es donde se produce el intercambio.

Mientras mayor es el distanciamiento del actor (está en un escenario, delante de las personas y cuenta con toda su energía, su convicción, su sensibilidad, su inteligencia, su lucidez), más precisa se vuelve la realidad de la representación. Entonces, el espectador se identifica con el discurso. Puesto que él mismo está incluido en ese discurso.

En Ejecutor 14, buscábamos que el espectador viviera la experiencia del tiempo de la guerra. No hay ninguna acción particular. Sólo microacciones en tiempo real. Hay pocas palabras, siempre las mismas; la guerra es repetitiva. Esas palabras (miedo, bombas, odio, muerte) son degradadas, banalizadas. En escena, hay que hacerlas resonar, rodearlas de silencio para que se llenen de angustia. Entonces, el imaginario del espectador se pone a carburar. Él hace todo el trabajo. Durante los silencios, los tiempos muertos. El espectáculo es corto (1 hora 25 minutos). Pero el tiempo parece opresivo. Como cuando uno espera que una bomba estalle sobre nuestra casa.

La función del teatro es hacer que aquellos conceptos más complejos (*el tiempo*, por ejemplo), más arduos filosóficamente, se vuelvan claros, sensibles, sensoriales. En su crueldad y en su belleza.

Desde este ángulo, el público es considerado un *actor* del espectáculo. Es el compañero privilegiado de los actores en escena. Por ende, la *distribución* de ese público se vuelve urgente, inevitable, tanto como la distribución artística. En otras palabras: ¿para qué

Hervé Bellamy



Exécuteur 14, de Adel Hakim.

público actuamos, con quién tenemos ganas de compartir este interrogarnos? Con el público que viene espontáneamente a ver los espectáculos, evidentemente. Pero también nos corresponde *provocar* los encuentros.

Desde que nuestra compañía, La Balance, que dirijo con Éliane Chailoux, está en Ivry, esta necesidad se ha ido precisando y nuestros espectáculos, desde 1992, descansan y se nutren de una actividad menos visible y muy

diversa dedicada a una ciudad: el Taller Teatral de Ivry, creado en 1972 por Antoine Vitez, destinado a los niños, adolescentes y adultos que tengan ganas de frotarse con el teatro; los talleres de investigación para actores profesionales: tres meses al año (nuestro laboratorio); los talleres en los barrios de Ivry que estamos tratando de instaurar: destinados a un público que lo ignora todo sobre el teatro. De estas experiencias, queda de manifiesto que el público potencial es inmenso, que no se reduce a algunos sectores del mercado que los teatros parisinos se disputan a golpes en sus campañas de marketing. Que las personas que viven a nuestro alrededor están sinceramente deseosas de ver y participar en las aventuras teatrales. Ese público es el que nos corresponde ir a encontrar, formar, estimular, escuchar, interesarnos en él, de forma que vayan más allá de las recaudaciones del *showbiz*.

Solamente en esta medida, el teatro público podrá reconquistar su significación y su credibilidad, situándose al mismo nivel que la educación o los derechos del Hombre, al mismo nivel que todo arte exigente y digno. Porque en este tipo de teatro podrían soñarse las utopías y se construiría el porvenir con una mejor comprensión del mundo.

El teatro ¿cómo?

- ¿Cómo elegir, entre todo lo que uno tiene que decir, lo más urgente?
- ¿Cómo saber qué tiene uno que decir que realmente sea necesario para uno mismo y para el público?
- ¿Cómo dialogar con el público y no monologar en un rincón?
- ¿Cómo encontrar los medios para decir en forma personal sin ser egocéntrico?
- ¿Cómo darse a entender?

Hervé Bellamy

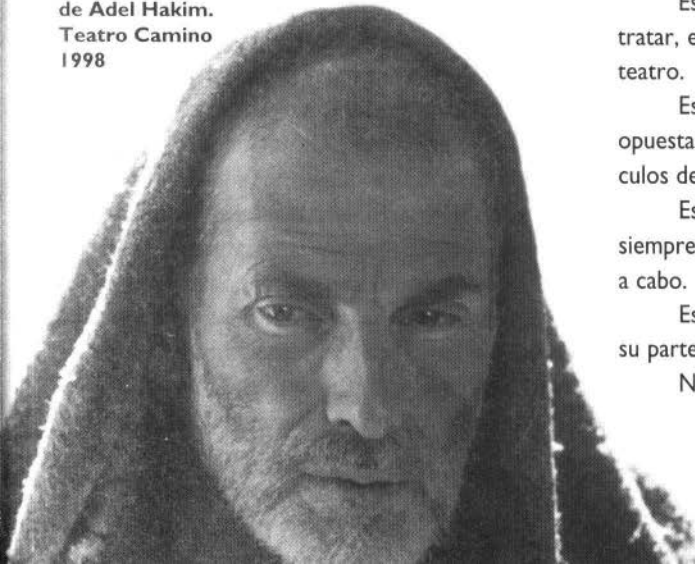


Exécuteur 14, texto y puesta en escena de Adel Hakim

- ¿Cómo resolverse a hacer sólo espectáculos —aunque deban ser escasos— que para los espectadores sean golpes, deflagraciones, momentos de vida intensos, excepcionales, inolvidables?
- ¿Cómo no convertirse en el imitador de su propio estilo y evitar instalarse en una comodidad formal?
- ¿Cómo no caer jamás en lo ya dicho?
- ¿Cómo escuchar las palabras raras, marginales, las que no tienen acceso a los medios de comunicación, y transcribirlas sin volverlas asépticas, sin vaciarlas de su alma?
- ¿Cómo buscar siempre la traducción teatral sin que sea un *truco*, una *receta*?
- ¿Cómo decir cosas complejas, profundas, finas, manteniendo siempre la fuerza, lo espectacular, el placer del teatro?

- ¿Cómo inscribirse en la vida de la ciudad sin imponer una ideología, reflexionar con los espectadores sin ser didáctico, construir el porvenir sin ser dogmático?
- ¿Cómo estar en el humor sin estar en la burla ni el sarcasmo?
- ¿Cómo atraer al público sin doblegarse ante las reglas del *showbiz*, la facilidad de la risa, la complacencia de los efectos *que funcionan*?
- ¿Cómo dar cuenta de aquello que pasa a nuestro alrededor y que es terrible, horrible, injusto, chocante –pero también bello, entusiasmante, dinamizante?
- ¿Cómo contar la angustia sin desesperar, la miseria sin miserabilismo?
- ¿Cómo construir una relación durable, viva, siempre renovada, siempre estimulante, con los espectadores, y no *dar un golpe* y luego buscar otro?
- ¿Cómo tener el orgullo y la dignidad del artista sin la arrogancia?
- ¿Cómo construir una obra artística día tras día, toda una vida, y que sirva como pilar para nuestros sucesores, y no diluirse en el puro grito de la moda?
- ¿Cómo inscribirse en la memoria reinventando el presente?
- ¿Cómo servirse de lo pequeño para hacer lo grande?
- ¿Cómo dirigir un lugar sin convertirse en *un hombre o una mujer del aparato*, el administrador de un establecimiento o de una renta cultural?

Héctor Noguera en *Ejecutor 14*
de Adel Hakim.
Teatro Camino
1998



Martin Grass



Héctor Noguera en *Ejecutor 14* de Adel Hakim.
Teatro Camino. Santiago, 1998.

- ¿Cómo solucionar los problemas, los detalles, sin ahogarse en ellos?
- ¿Cómo encontrar la trasposición escénica de una casa sin que cueste cuatro veces el precio de una casa de verdad?
- ¿Cómo no transformar el teatro en un dinosaurio incapaz de sobrevivir en este mundo?
- ¿Cómo hacer un teatro humano que pueda evocar a los dioses?
- ¿Cómo convencerse de que no hay mayor felicidad que hacer felices a los otros durante un instante?
- ¿Cómo aprenderlo todo enseñando, descubrir sirviéndose de la memoria acumulada, inscribirse en una tradición inventando el presente y mirando hacia el horizonte?

Es por estas preguntas y muchas otras más, para tratar, en la práctica, de responder a ellas, que hago teatro.

Es un camino estrecho, lleno de direcciones opuestas, de contradicciones desgarradoras, de obstáculos de todo tipo.

Es un combate apasionante, más aún porque uno siempre necesita la participación de otros para llevarlo a cabo.

Es una opción de vida que va mucho más allá de su parte visible: la representación.

No conozco gozo mayor que éste.

Traducción: Milena Grass.