



Mil **formas** de **devorarse** a **uno mismo**

Adel Hakim

Director, actor y dramaturgo

Los hijos de Cronos

Una de las obras más asombrosas con las cuales he tenido oportunidad de trabajar es *Tiestes*, de Séneca.

Atreo es rey de Micenas: una especie de autócrata a quien nada parece faltarle: poder, riquezas, gloria, familia. No obstante, Atreo es infeliz. Inconmensurablemente infeliz. En otro tiempo, su hermano Tiestes se apoderó del carnero con el fabuloso Vello de Oro que pertenecía a la familia real y que vivía en el corral del palacio de Micenas. Además, aunque no es realmente seguro, es posible que Tiestes haya seducido a la mujer de Atreo. De ahí la duda de Atreo acerca de sus propios hijos: ¿son sus hijos legítimos o son bastardos? Debido a esta antigua disputa entre los dos hermanos, Tiestes renunció el poder y se exilió para vivir retirado, lejos de la ciudad, junto a sus tres hijos. Esto debiera bastarle a Atreo. Pero no: la duda y la angustia lo atormentan, le impiden encontrar reposo. Va a idear entonces una venganza: hará llamar a Tiestes para que acuda a Micenas diciéndole que desea reconciliarse con él, compartir el poder, olvidar el pasado. Tiestes, luego de largas vacilaciones, cede al requerimiento de su hermano, vuelve a Micenas con sus tres hijos y se

deja invitar a un suntuoso festín. Entonces, Atreo rapta a los hijos de Tiestes, los mata en forma ritual, los corta en pedazos y prepara con ellos deliciosos platos. Sin saberlo, Tiestes va a devorar la carne de sus propios hijos. La venganza de Atreo estará consumada cuando le revele a Tiestes lo que su estómago contiene como alimento.

Tiestes es la primera parte de una extensa serie de tragedias en la mitología griega: la tragedia de los átridas, quienes de generación en generación, dentro de la misma familia, continuarán con el círculo de la venganza. Es más, la ferocidad de los átridas los pondrá, en la persona de Agamenón y de Meneleao, los dos hijos de Atreo, a la cabeza de la guerra de Troya y de la destrucción genocida del pueblo troyano.

Tiestes es una notable metáfora de la insatisfacción existencial y metafísica de la especie humana que, acostumbrada a vivir con la duda y la angustia, se comporta de manera cruel y destructiva: es la destrucción

de los demás, pero también la destrucción de sí mismos. Una de las escenas más impactantes de *Tiestes* es aquella en la que Atreo, luego de haber asesinado y cocinado a los hijos de Tiestes, y antes de ofrecérselos como comida, interpela a los dioses para que lo castiguen por ésta, la primera parte de su crimen. Pero los dioses no responden. Atreo llevará entonces más lejos su plan criminal. Y en cada etapa, reitera su interpelación: ¿cuándo intervendrán finalmente los dioses para poner término a los crímenes de la humanidad? ¿Cuándo



Las reinas de Normand Chaurrette. Dirección de Adel Hakim. Montaje de *Egreso* 2001, Escuela de Teatro UC. En la foto: Marion Acuña e Isabel Orellana.

Los gemelos venecianos de Carlo
Doni. Dirección de Adel Hakim. Montaje
Egreso 2001, Escuela de Teatro UC.
La foto: Luis Cerda y Pilar Becerra.



ponderarán por fin a las dudas y las
justias de los hombres?

No obstante, es casi seguro que
duda y la angustia son insepara-
s de nuestra propia existencia, a
sa de este gigante llamado Cronos
devora a sus hijos y que tan mag-
camente nos muestra Goya en una
sus famosas pinturas.

Toda la especie humana es presa
tiempo que pasa. Al contrario de
as especies, tiene conciencia de su
tud y no puede ni quiere aceptar
e hecho. Esto la vuelve ávida, vo-
siempre hambrienta. Un hambre
: jamás podrá saciar. Entregada a
carrera perpetua contra el tiem-
la humanidad se consume en el

intento por derrotarlo.
Lucha sin duda inútil en
la que el vencedor se-
ñalado de antemano es
siempre el Tiempo,
aunque lucha, al pare-
cer, inevitable.

Si me permití este
rodeo por Séneca para
hablar de Las reinas y
Los gemelos venecia-
nos, es porque para mí
esta noción del hambre,
del apetito que jamás
puede ser saciado de-
bido a la finitud del
cuerpo y de la vida, esta
noción de la angustia
frente al tiempo y la
eterna falta de respues-
ta por parte de los dio-
ses a nuestras inte-
rogantes de seres

pensantes y melancólicos, es uno de
los fundamentos de toda acción dra-
mática, tanto en el ámbito de la tra-
gedia como en el de la comedia. Es
esto lo que le da al teatro su carácter
ritual, lo convierte en una necesidad
del alma, lo ubica muy por encima
del mero entretenimiento y lo define
como un arte esencial y eterno.

Otra de las características del
teatro es que la palabra ocupa el lu-
gar de la acción. Las imágenes, más
que ser escenográficas o decorativas,
son primeramente mentales, y el tex-
to abre las puertas a lo imaginario y
al pensamiento. Por esta razón, el
teatro no descansa sobre los mismos
resortes sobre los cuales descansa la

acción cinematográfica. En el teatro,
lo más frecuente es que la acción
consista tan sólo en cuestionar el
sentido de la vida. No cabe duda de
que es posible plantear preguntas a
través de una infinidad de medios,
relatando todo tipo de historias, pero
todos los medios y las historias con-
vergen en esta única interrogante:
¿por qué estamos vivos? O bien, en
otras palabras, ¿de qué sirve todo lo
que hacemos? ¿Por qué la especie
humana siempre se debate tanto?
¿Qué busca exactamente con toda
esta extraordinaria energía que des-
pliega?

Cada una a su manera, Las reinas
y Los gemelos venecianos plantean
una interrogante. Sin pretender nun-
ca, realmente, dar una respuesta.

Neurosis

Otra de las funciones del teatro,
consecuencia de la que acabamos de
mencionar, es la de llevar a escena (es
decir, mostrar y dar a conocer a los
espectadores) personajes atrapados en
procesos que conducen a la monstrosi-
dad. *El teatro es un desfile de mons-
truos*, pues los hijos de Cronos no pue-
den ser más que monstruos. De tal
padre, tal hijo. El teatro exige, en efec-
to, que la intensidad de las situacio-
nes sea casi siempre paroxística debi-
do a la violencia de los antagonismos,
los excesos de los personajes, de sus
sentimientos, de sus sensaciones, de
sus búsquedas, de sus pasiones... este
exceso es la garantía de toda acción
dramática que se precie de tal. Cuan-
do estos excesos desencadenan acon-
tecimientos de gran envergadura que
involucran el orden social en su con-
junto (guerras, asesinatos, transgre-
sión de tabúes), el género dramático
recibe el nombre de tragedia y pro-
voca terror. Cuando los excesos se



aplican a sucesos ínfimos, de la vida diaria, éstos nos hacen reír y nos encontramos en plena comedia. Pero de todas maneras lo que define al teatro es el exceso monstruoso del comportamiento humano.

Este despliegue de monstruosidad, no menos doloroso en la comedia que en la tragedia, no pretende señalar culpables ni juzgar. Lo que en los monstruos teatrales nos aterroriza o nos hace reír es siempre aquéllo que reconocemos en nosotros mismos. El arte de quienes hacen teatro consiste en llevar la exhibición al borde de la catástrofe (sin dejar de ser creíbles y sin forzar el rasgo de carácter) mediante una sucesión lógica de acontecimientos inevitables que ahogan y superan a los personajes.

Esto nos ocurre también con bastante frecuencia en la vida: nos vemos sobrepasados por los acontecimientos. Es cuando nos encontramos en una situación de crisis que nuestros miedos se oponen a nuestras aspiraciones, los sueños chocan con la realidad, los deseos encuentran obstáculos en los deseos de los demás. Nuestra libertad y nuestro poder se ven frenados por nuestros propios límites o los que nos impone la sociedad. Nuestro deseo de adquirir y de poseer siempre es superior a los medios de los que disponemos. Toda esta maraña de contradicciones se convierte en fuente de neurosis. Angustias, fobias, obsesiones, astenias: tantos problemas afectivos y emocionales designados comúnmente, según una esquematización absolutamente moderna (y estadounidense), con el término "estrés". Estas neurosis –que no alteran en nada la integridad de nuestras funciones mentales– son verdaderas enfermedades de las cuales la mayoría de nosotros somos

conscientes, pero de las que es muy difícil, si no imposible, librarse.

Con estas dos obras, una contemporánea –*Las reinas*, de Normand Chaurette, autor canadiense de lengua francesa– y otra del siglo XVIII –*Los gemelos venecianos* de Carlo Goldoni–, intentamos llevar a escena *personajes al borde de una crisis nerviosa*, incapaces de contener sus angustias. Estas obras combinan la risa y la reflexión para explorar dos tipos de neurosis: la neurosis del poder y la neurosis de la vida cotidiana.

Las reinas lleva a escena a seis mujeres de la corte real de Inglaterra. Mientras el monstruoso Gloucester, futuro Ricardo III, llega al poder por medio del crimen y la corrupción, las mujeres luchan, entre bambalinas, por la supervivencia o por el ascenso social. Ambiciones desmesuradas, falsas alianzas y traiciones verdaderas, intrigas, hipocresía, tráfico de influencias. En un lenguaje similar a la poesía shakesperiana, Chaurette describe "un infierno muy particular": el de los círculos de poder.



Las reinas

Las reinas podría tener por subtítulo "Ser mujer en una obra de Shakespeare".

Invierno de 1483, de hoy o del futuro. Hay una terrible tempestad. Londres ha desaparecido bajo la niebla. La sangre de los rivales que aspiran a la corona corre por los pasillos del palacio. Los candidatos son numerosos; el lugar del rey, único. Es jueves, día de ascensión de las reinas, día de ritual, día de teatro. Como es habitual, las reinas están sobre el escenario.

Las reinas de Normand Chaurette. Dirección de Adel Hakim. Montaje de Egreso 2001, Escuela de Teatro UC. En la foto: Natalia Grez, Catalina Martín y Francisca Ortiz.

venediza, una muchacha de origen rural que llegó a la cima por sus propios méritos y por la gracia de sus encantos; Isabel la Reina a punto de quedar convertida, a su vez, en ex-reina, y que es objeto de los sarcasmos y las represalias de aquellos a quienes ha reprimido. Están también las aspirantes Ana e Isabel Warwick, de colmillos tan afilados que desgarran sus propios labios, prontas a pasar por sobre un montón de cadáveres para acceder al puesto supremo; y está la Duquesa de York, la madre de los reyes,

ro mental donde el ensañamiento se vuelve un fin en sí mismo y en donde los deseos nunca llegar a ser satisfechos. Una insatisfacción y una frustración permanentes, cuya consecuencia inevitable es una violencia creciente, cada vez más destructiva. Arrastradas en la carrera al poder, las víctimas, en la medida en que no cuestionan al sistema, son las aliadas de hecho de los verdugos y, junto a ellos, provocan la catástrofe. Unos y otros alimentan al ogro insaciable que los devora sin distinción.

Los vientos de la Historia soplan sobre Londres y se llevan, como a las hojas secas, las vidas, los imperios y las ilusiones.

Los gemelos venecianos

La acción tiene lugar en Verona. El abogado Balanzoni quiere casar a su hija Rosaura. El joven Zanetto, que vive en Bérgamo y es hijo de una acaudalada familia de Venecia, parece ser un buen pretendiente, aun cuando es considerado un idiota.

Al mismo tiempo, Tonino, el hermano gemelo de Zanetto, pícaro, granuja y sin dinero, llega a Verona huyendo de Venecia por un enredo sentimental que no terminó bien. Tonino, que no quiere que lo reconozcan, se hace pasar por Zanetto, lo que ciertamente va a generar una serie de malentendidos y de equívocos.

Tras la pista de estos últimos, toda una multitud de personajes se debatirá, y se batirá, en Verona: Beatriz, la amante de Tonino, que también ha huido de Venecia; Florindo y Lelio, ambos enamorados de Beatriz, quienes, decididamente, una mujer del todo fatal; Pancracio, que está enamorado de Rosaura pero no se atreve a admitirlo, pues un hombre piadoso como él no puede reconocer su amor; la fa-

Los gemelos venecianos de Carlo Goldoni. Dirección de Adel Hakim. Montaje Egreso 2001, Escuela de Teatro UC. La foto: Luis Cerda y Cristóbal Muhr.



En este reino donde fermenta el odio, el racismo, el desprecio a los humildes, a los inferiores, a los pobres (en fin, a los demás), los escasos momentos de ensoñación —vano intento de evasión a este encierro infernal— nos recuerdan una vez más que estamos en presencia de seres humanos dotados de corazón.

Está Margarita, la ex-reina, la ex-reina, la francesa, cuya decadencia es comparable con la nostalgia por su glorioso pasado. Está la actual reina Isabel, mujer del rey Eduardo, eternamente agonizante; Isabel la ad-

eminencia gris, verdadero terror de la familia real, personaje que sacrificó todo por el poder, hasta a su hija, Ana Dexter, a quien hizo cortar brazos y lengua el día que comprendió que podía ser su más seria rival...

Como perros galgos sueltos en una arena en la que todo está permitido, estas mujeres van a despedazarse hasta el final, hasta el cansancio, hasta lo inútil, hasta el absurdo. De tanto querer dominar el mundo, de menospreciarlo, de instrumentalizarlo, estas reinas viven en un mundo cerrado, en un "laberinto de ilusiones". Un encie-



mosa dupla de Arlequín y Colombina; el Servidor, la persona más pobre de Verona; el Comisario, quien finalmente logrará encontrar la respuesta a todos los enigmas; y por último, Lucía, que representa al destino y lo sobrenatural, único personaje de este tipo en un mundo tan apremiado por preocupaciones materiales.

Es una "sociedad singular" la que nos describe Goldoni. Por supuesto, no se trata de nuestra sociedad, sino de la sociedad italiana del siglo XVIII.

¿Pues quién podría creer que en nuestra sociedad los matrimonios se realizan por interés y no por amor? ¿Quién creería que hoy las familias todavía ocultan secretos? Ahora bien,

en **Los gemelos venecianos** nadie es lo que uno cree. Todos fingen, todos mienten, todos engañan en cuanto a su verdadera identidad y sentimientos, al punto de no saber ya qué es lo que sienten en realidad. Obviamente, hay muchísimos *tartufos* que no paran de decretar normas morales y de ser los primeros en transgredirlas. Hay sujetos que creen ser buenos amigos y que traicionan la amistad apenas sus intereses personales se ven en juego. Hay quienes se dicen honestos pero no vacilan al momento de robar, pervertir, corromper y, en ciertos casos, incluso matar. Después de todo, el mundo es una selva y hay que hacer buen uso de la fuerza o de

las artimañas para poder sobrevivir.

La Italia de Goldoni es bastante pretenciosa, cruel, desquiciada y estresada. Además es esquizofrénica, con todas estas historias de clonación y de gemelos que no se pueden diferenciar el uno del otro. No se habla más que de dinero o sexo, aunque nadie parece realmente aprovechar su dinero ni gozar de la vida. Estos frustrados están, por el contrario, llenos de prejuicios sobre los demás y sobre lo que debiera ser el mundo.

Ciertamente, hay también ricos y pobres; hay quienes siempre logran salir adelante a pesar de su estupidez y corrupción, y hay quienes, de todas formas, pese a todos sus es-

1. Mirar a los que nos miran

Después de haber trabajado con Adel Hakim en tres montajes como actor y en dos como asistente de dirección, me gustaría intentar una breve exposición de su estilo, o más que de su estilo, de su forma de trabajar y cómo ésta se refleja en los (sus) espectáculos. Espero que él y los demás me perdonen.

Al principio del teatro de Adel Hakim está el texto. El texto crea unas ciertas situaciones y expresa el conflicto de determinadas fuerzas. Es la palabra la que se vuelve bestial en este caso. Y la palabra está soportada por el espacio y el tiempo que desatan reflexión. El montaje no crea un nuevo nivel de conflicto, no pone en jaque al texto, sino lo sostiene en una particular versión de horror. El teatro es visto por Adel Hakim como una disciplina de reflexión colectiva, como

La pedagogía de

Andrés Kalawski Isla

Actor y dramaturgo

un arte político, en tanto nos muestra las posibilidades del futuro y las consecuencias del pasado, a un grupo humano que desea una cierta comprensión estética de lo que nos sucede. Esta idea de grupo y de intercambio y reciprocidad en las miradas es fundamental.

El teatro se convierte en mundo abierto. Distante del mundo cerrado al cual se accede por una fisura en la cuarta pared, las puestas en escena de Adel Hakim recuperan la cualidad de espacio multitemporal del teatro. El escenario existe en conciencia de su tiempo de ficción y del tiempo (que también es de ficción) de los que ob-

servan. Es un espacio de diálogo. Un mundo en conversación con otro no es un espejo ni una metáfora solamente. Este escenario posee una vida propia que no es autónoma sino que se sostiene como los órganos del cuerpo, con la conversación de la sangre.

En ese sentido el teatro de reflexión que Adel Hakim propone no es un teatro inerte, pues está sostenido por una respiración que le confieren las imágenes coherentes en sí mismas (aunque no planas).

Esta capacidad se basa en el concepto de personajes como "aquellos que ven" que tienen una visión. En un teatro de vida encerrada en el es-

ros, no lo lograrán jamás. Nada hacer; la Italia del siglo XVIII era tan cruel. Además, Goldoni tenía mucha imaginación.

A pesar de que nos encontramos una Italia de comedia, la muerte está presente. Golpeará en dos ocasiones. Extraño en una comedia, ¿no? Como Goldoni, en efecto, es un tipo singular. Tanto más por cuanto da cuenta de todo esto con la ayuda de personajes enmascarados: Pantalones, Arlequines, Doctores, Matamoros y Michinelas. Personajes que pertenecen al mundo del sueño, al mundo de las pesadillas. Personajes de teatro, de nada más. Sin relación alguna con la realidad, ¡este Goldoni!

Los gemelos venecianos de Carlo Goldoni. Dirección de Adel Hakim. Montaje de Egreso 2001, Escuela de Teatro UC. En la foto: Alvaro Viguera, Matías Oviedo y Luis Cerda.



Foto: Rodrigo Lisboa

onstruos

ario los personajes oscilan entre aquellos que son vistos" y "aquellos que son". Aquí, los personajes son concebidos por la visión de lo que está más allá, y su cuerpo conecta aquella visión con la de los espectadores.

Eso que está más allá se convierte en un espacio de escala trágica. La visión de terror o de belleza es la que se ofrece a los personajes y el solo hecho de poder resistir su poder de pie los convierte en héroes. Hay por lo tanto siempre una dignidad en los personajes encarnados, aun en los monstruos, pues todos son héroes en tanto ven su destino (o el del mundo) y se enfrentan a él. Lo dicen.

El lenguaje es por eso una herramienta básica de construcción de mundo. Pero no del mundo presente en el escenario, a la manera isabelina, sino como encarnación de la visión del personaje.

Leo lo anterior y redigo. El lenguaje es la sangre que irriga al espectador y contiene la visión del personaje.

Siempre sangre.

Porque en el teatro de Adel Hakim se hace presente toda la violencia de la vida. Aunque eso suene mal. Es cierto. La violencia de todas las formas de la guerra se concentra en el escenario y pierde en algún sentido

su carácter ético porque es el único camino que poseen los personajes para sobrevivir en (al) escenario. Ni el mejor ni el más malo pueden sustraerse al combate de fuerzas absolutas que representa. El teatro de Adel Hakim es en cierta forma deudor de las películas de terror y las de acción, porque los personajes luchan con todas sus fuerzas para subsistir. No se dejan estar. Son.

Y todo con ligereza. Liviandad. Suavemente. Para respetar la organicidad del conjunto. En las obras hay detenciones que dan cuenta de un cierto cansancio, una especie de melancolía. Momentos en los que



Entre Homero y la Web: encuentro con actores jóvenes

El teatro es un punto de convergencia entre el pasado, el presente y el porvenir. El pasado es, en primer lugar, la palabra del autor; el texto de la obra escrita en un momento anterior al de la representación. Es, asimismo, el vínculo con la tradición

Foto: Rodrigo Lieboa



Las reinas de Normand Chaurette. Dirección de Adel Hakim. Montaje de Egreso 2001, Escuela de Teatro UC. En la foto: Marion Acuña.

teatral y el legado de los grandes maestros. La representación es ese momento efímero y crucial en el que tiene lugar el milagro de la resurrección del texto, que reúne a actores y espectadores en torno al universo inventado por el autor.

Con frecuencia, en nuestra memoria de espectadores sólo quedan imágenes fugaces de los espectáculos que hemos visto. Sin embargo, estas imágenes forman parte de nuestros recuerdos íntimos. Son fragmentos de nuestra vida, porque el teatro es una experiencia más concreta que aquella que procura la televisión o la pantalla del cine.

Por otra parte, el teatro anticipa

el futuro por dos razones. En primer lugar porque es una utopía que reúne a un grupo de personas (el equipo que ha montado el espectáculo) y convoca a los espectadores para un momento de comunión, de reflexión, de emoción y de placer. Ahora bien, la humanidad siempre tiende a avanzar hacia nuevas utopías. Y en segundo lugar, porque cada espectáculo lleva en sí mismo el germen de los espectáculos que vendrán.

Cuando a estas razones, propias de toda representación, se agrega el hecho de que quienes actúan son actores jóvenes, es posible imaginar que estos, por su juventud, por su vitalidad y su aprendizaje del escena-

vemos como todo se carcome, se derrumba, y asistimos a la fragilidad extrema de los héroes.

Pienso ahora que el mayor aporte del teatro de Adel Hakim es que es un teatro donde los héroes todavía son posibles. Incluso en la puesta de *Ifigenia* en la que Aquiles era un consumado idiota, era un idiota que devenía en héroe, que aceptaba la metamorfosis provocada por la conciencia del destino (el propio y el de *Ifigenia*). Pero al mismo tiempo, es una posibilidad de enjuiciar, o mejor, de observar con una cierta distancia la maravilla de los héroes, que son contrastados con las pequeñas personas que sufren las consecuencias de las voluntades heroicas. En una oscilación que incluye el humor como una de las formas de entrar y salir constantemente de la tragedia.

Héroes que entonces se transforman en monstruos y visiones del desti-

no que se vuelven pesadillas. Y al igual que en las pesadillas, el soñador no se rinde a la extrañeza que lo rodea, porque la pesadilla es siempre la pesadilla del mundo real, la del lado de allá del escenario donde el espectador es no solo un ser contemplado sino también alguien que mira y enjuicia lo que ve en aquellos que lo miran.

Incluso en la comedia la tragedia está acechando. La tragedia no de dolor ni de llanto sino de horror. Horror y placer (y compasión) en la contemplación de aquéllos que pueden ver su destino.

2. Encarnando un punto de vista

Para que esto pueda ser cierto, para que esto ocurra en el escenario, en el trabajo con los actores, Adel Hakim procura indicaciones siempre concretas y que siempre tienden a lograr en el ejecutante una encarna-

o, ya están forjando el teatro (y, por tensión, las utopías) del mañana.

Por este motivo, trabajar con actores jóvenes significa ciertamente, en primer lugar, crear espectáculos y enseñar. Pero consiste también, quizás sobre todo, aprender sobre el futuro. Lejos de ser solamente profesor (algo que también soy, ya que les enseño un oficio, cosas que yo mismo he aprendido de mis experiencias anteriores), soy también, en cierta medida, un discípulo. O por lo menos, los alumnos me muestran cómo permanecer en contacto con la época "de ellos".

Para mí, por ejemplo, las referencias culturales son literarias (y se re-

montan a Homero), cinematográficas (e incluyen al cine mudo), políticas; en el plano visual, suelen ser referencias ligadas a las tiras cómicas o los dibujos animados.

Para estos jóvenes actores, es evidente que ya ha tenido lugar un cambio. Sus referencias son esencialmente las del mundo virtual: Internet, las imágenes digitalizadas, los niños probeta, la clonación, las bromas en la web, el lenguaje multimedia. Veo a estos estudiantes en los pasillos de la universidad, con disquetes en el bolsillo y un monitor siempre a mano. Más que herramientas de trabajo, son códigos sociales, modos de vida, estructuras mentales, formas de pensar y de

concebir el mundo totalmente nuevas.

Es con estos nuevos elementos, ya integrados por estos jóvenes actores llenos de talento, que saben retraducirlos en escena (elementos que los mayores, a su vez, se ven obligados a descifrar), que se elabora el teatro del mañana. ●

Traducción: Beatriz Quiroz.

ción concreta de la situación. Hay una especie de recelo respecto de la poesía en tanto abstracción. Las imágenes deben volverse de alguna forma carne para alcanzar una dimensión estética. De otro modo podrían variarse las palabras y sólo quedar como ruido sin transportar imágenes.

Recuerdo que en un principio nos parecía extraña la petición de "pre-untar la pregunta." Acostumbrados no dejar un fraseo aguda tirado por mí nos resistíamos a "desafinar". Avanzando en el trabajo entendimos un cierto gusto por interrogar al público, por dejarle en el aire una posibilidad de reflexión. Más adelante todavía nos acostumbramos a dibujar en el espacio el recorrido del pensamiento, sus cambios, sus pausas.

Y así podemos decir que Adel Hakim trabaja con una especie de confianza en el plano de la ficción. Muchas cosas que podrían parecer un

ripio, un defecto en el desempeño, Adel Hakim los ve como una conexión sutil entre la visión del personaje y la del actor. Adel Hakim prefiere la respiración, por tanto el actor es en un tiempo y un espacio, es una visión, más que alguien que hace irrealidades.

El texto como algo siempre intermediario entre la visión y aquél que la recibe que es otro personaje pero siempre el público.

Creo que no debería terminar sin recalcar que la posibilidad de enfrentar el teatro como reflexión política nos salva del peligro de la mera expresión personal, sentimental y ligeramente autocomplaciente que nos propone el arte actual. El teatro retoma su posibilidad de salvar al mundo.

Con repetición.

Trabajo.

Y sin angustia. ●



Foto: Rodrigo Lisboa

Las reinas de Normand Chaurrette. Dirección de Adel Hakim. Montaje de Egreso 2001, Escuela de Teatro UC. En la foto: Isabel Orellana.