



Taller de Actuación: En torno a cuatro tragedias

ADEL HAKIM

DIRECTOR, ACTOR Y DRAMATURGO

PROFESOR TALLER DE ACTUACIÓN II, 1999, ESCUELA DE TEATRO UC

DESARROLLO DEL TRABAJO

Taller

En una primera etapa, el trabajo consistió en explorar ampliamente, con los alumnos, las dramaturgias de las cuatro obras: **Ifigenia** de Eurípides, **Fedra** de Séneca, **Suzanne** de Roland Fichet y **Agnes** de Catherine Anne. Cuatro autores, tres épocas históricas, por lo tanto, inevitablemente: diferentes escrituras, diferentes épocas, diferentes formas, diferentes visiones de mundo. Estudio comparativo, búsqueda de estilos actorales.

Con el fin de desarrollar un lenguaje de trabajo común, la distribución de los roles se mantuvo abierta durante el primer mes; todos los actores podían trabajar las escenas y los personajes que quisieran. Insistí en que hicieran proposiciones dramáticas y proposiciones interpretativas cada vez que tomaban una escena. Esto les permitió introducir sus propios universos personales. Gran cantidad de propuestas (imágenes, músicas, perspectivas de las escenas) surgidas en esta etapa inicial aparecieron luego en el resultado final.

Esta primera etapa permitió definir algunos procedimientos actorales que constituyeron la base del trabajo:

- Dirigirse directamente al público omitiendo la cuarta pared y su corolario: ver al público en forma muy precisa, tal como si fuera un compañero de juegos; establecer con el público una relación real de diálogo, incluso cuando algunos espectadores se desconcen-

tren o adormezcan; actores y espectadores están constantemente en el mismo espacio: la sala de teatro;

- Búsqueda de **propuestas concretas** en cada escena, junto con el desarrollo de una poética precisa (universo de la crueldad en Séneca; universo de la guerra en Eurípides; sistema demostrativo del proceso del incesto en Catherine Anne; utilización de referencias cinematográficas en Roland Fichet);

- Búsqueda de un **compromiso político** de los actores respecto de cada uno de los temas contenidos en las obras. Político en un sentido amplio. Es decir: ¿cuál es la postura que defiende el actor a través de su personaje? Para ello, tratar de entender, en primer lugar, cuál es la postura del autor: ¿dónde se sitúa y cómo desarrolla un discurso filosófico, moral o político a través de la obra? Luego, ¿cómo se sitúa cada actor en relación con el autor? ¿En un primer grado de identificación con ese discurso o en una relación crítica? Y, como resultado, desplazamiento de la inteligencia interpretativa del actor, si tenemos en mente la identificación stanislavskiana: el actor se identifica con un discurso y no con un personaje.

- Definición de la **cohesión del grupo**. El compromiso necesario sólo es posible si la totalidad del grupo sabe con mucha precisión cuál es el objetivo que se persigue. Esto requiere una fuerte concentración, no sólo en la responsabilidad actoral individual de cada uno sino en lo que todos están defendiendo en conjunto. De allí la necesidad de llegar a entenderse y de mantener una postura de grupo en todos los ensayos y en todas las representaciones.

• Definición de la relación entre **tragedia y modernidad**. Si bien al representar estas tragedias antiguas no buscamos en ningún caso una reconstrucción arqueológica de lo que puede haber sido la representación en la época de Eurípides o de Séneca, nuestro objetivo tampoco es una actualización a como dé lugar de sus textos. Tampoco se trata de un problema de vestuario o de escenografía. Esa no es la cuestión.

Lo que sí nos preocupa permanentemente es la fidelidad al *espíritu* del autor. Por lo tanto, no hay un *estilo* predefinido impuesto por el director: para cada autor descubrimos aquel estilo que le es más conveniente y que emerge del trabajo realizado durante los ensayos. La constante referencia a acontecimientos actuales (en el momento de realizar el taller, la guerra de Kosovo, algunos problemas sociales en los barrios pobres de Santiago, la cuestión mapuche...), constituye un alimento esencial para darle cuerpo a las palabras de la tragedia;

• **Evitar toda psicología** en la interpretación actoral. Lo que también podría significar evitar el naturalismo. Y evitar también el sentimentalismo. Los personajes de la tragedia no se quejan, no lloran. No tienen tiempo para hacerlo. Porque luchan, porque tienen que luchar. Su sobrevivencia depende de ello.

Los personajes teatrales tienen su propia realidad, su verdad, pero esa realidad es distinta a nuestro cotidiano. No se trata, por lo tanto, de *creer* que uno es Fedra o Agamenón, sino de defender el punto de vista de Fedra o de Agamenón. Y de plantearse la pregunta de qué significa para un hombre sacrificar su hija por su carrera, como es el caso de Agamenón. ¿Qué debemos pensar de ese sacrificio? ¿Cómo hacer defendible tal decisión? ¿Quién podría estar hoy en día en una situación similar? Engendrar, en definitiva, una suma de preguntas (sin darles necesariamente respuestas definitivas) que permitan construir el personaje por capas interpretativas sucesivas (ciertas capas pueden ser incluso contradictorias). Durante la representación, el actor no sólo restituye una sola de ellas sino que mantiene la vitalidad en escena, pasando constantemente de una capa a otra.

• Lo anterior tiene que ver con cierta manera de **construir y ocultar**. El arte del actor consiste en construir una vida interior para el personaje que se mantiene secreta. La construcción debe ser muy rica para poder extraer de ella elementos de interpretación y de vida que lleguen al escenario, sin que ello signifique fijar ciertos efectos. De esta manera se desarrolla **la presencia del actor**.

• **La emoción es lo moderno**. En la primera lectura de una obra, uno experimenta o no cierta emoción. Si uno experimenta una emoción, lo invaden imágenes, reflexiones, sensaciones. En esa primera emoción del lector reside, hoy en día, toda la modernidad de estos textos. Pues la emoción es inevitablemente moderna. El trabajo teatral consiste luego en encontrar la lógica de esa emoción, el proceso que la produce; una vez que se entiende dicho proceso y se lo aprehende, les corresponde a los actores actuar para comunicarle esa emoción al público.

Reparto

La primera etapa de trabajo duró un mes y fue muy abierta para permitir la exploración del universo de las cuatro obras por parte de cada uno. Una vez concluida, procedimos, la ayudante y yo, a distribuir los roles. Junto con los alumnos, decidimos montar las cuatro obras, lo que les daba a todos la oportunidad de defender papeles equivalentes, al menos un personaje en una tragedia antigua y un personaje contemporáneo. En ese momento surgió un inconveniente: de cierta manera, el grupo se dividía, en la medida en que cada uno empezó a preocuparse esencialmente de las obras en las cuales figuraba. No obstante me parece que, a la larga, todos se dieron cuenta de que ver o participar en el trabajo de los otros, ya fuera como espectador o como asistente técnico, era útil para el conjunto del proyecto y para el desarrollo individual de cada uno en su propio trabajo.

Crisis

Esto no evitó que una verdadera crisis se desatara al final del segundo mes, poniendo en peligro todo del proyecto. Junto con la Dirección de la Escuela de

Teatro convocamos a una reunión con los alumnos, donde se les pidió que redefinieran sus motivaciones. Había diversas soluciones posibles: reducir el grupo a menos integrantes, aceptar que algunos se retiraran, limitar el proyecto a una o dos obras en vez de cuatro. Estaba claro que la magnitud del proyecto, la intensidad y la exigencia del trabajo, la duración ininterrumpida de la experiencia durante cuatro meses, eran elementos inesperados y poco conocidos para la mayoría de los alumnos.

Tras una larga discusión, todos ellos decidieron comprometerse de verdad con las cuatro obras, nadie se retiró y el trabajo fue retomado en mejores condiciones. Se despertó un verdadero trabajo en equipo hasta el final del proceso. La crisis había sido superada y el compromiso de todos salió fortalecido, condición indispensable para realizar el proyecto, tanto por lo exigente como por lo ambicioso.

Realización

Finalmente se montaron las cuatro obras. En esta etapa de la realización, todos los alumnos se preocuparon mucho de su trabajo individual así como del buen funcionamiento del conjunto. Todos participaron de los aspectos técnicos (iluminación, sonido, tramoya, utilería, organización del trabajo, presencia en los ensayos, pintura y adecuación de la sala) con agrado y buen humor.

La presencia de Roland Fichet al comienzo de la segunda etapa fue muy benéfica, pues pudimos ver quién y cómo era un autor francés de hoy en día, cómo hablaba de su trabajo, cuáles eran sus concepciones del teatro, su mirada a los actores, sus intercambios con un equipo creativo y también sus asombros, a veces, ante lo que estábamos haciendo con su texto en escena.

La última etapa: pasadas y correcciones. Todo se

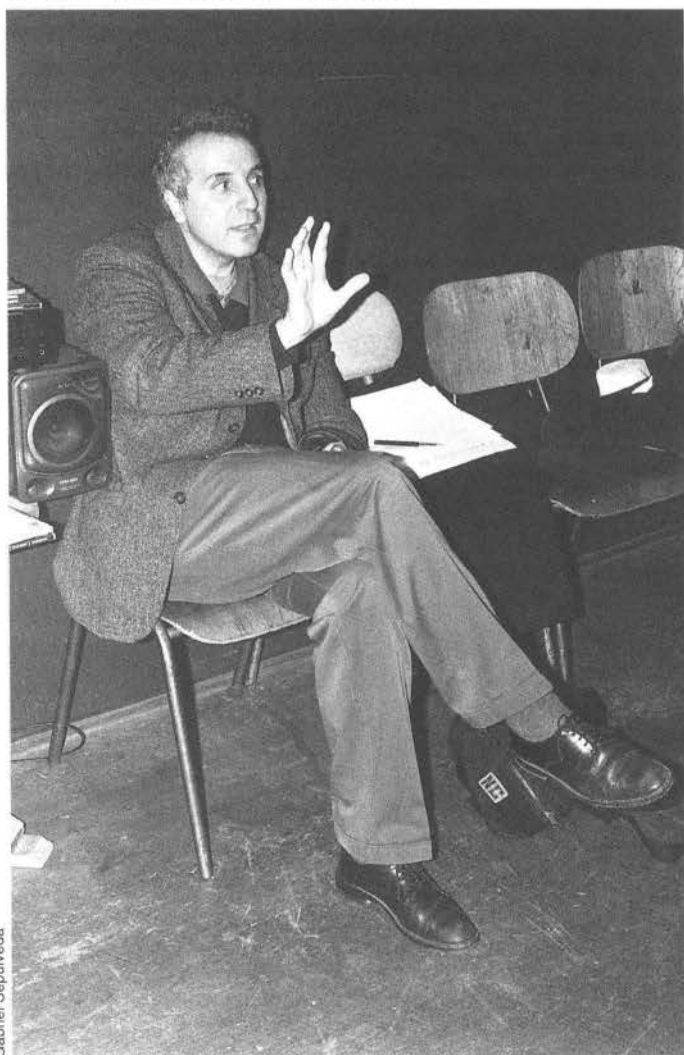
Adel Hakim durante un ensayo de *Fedra*, en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica.



desarrolló de la mejor forma posible. A pesar de la falta de tiempo (inherente a esta etapa del trabajo en que uno trata de fijar la mayor cantidad de cosas posibles y de afinar con una obsesión perfeccionista todos los detalles), la seriedad del todo el equipo permitió mostrar un trabajo que, lejos de ser perfecto, era *presentable* ante el público para el cual estaba destinado.

En todo caso, las reglas del juego que habíamos emprendido juntos habían sido respetadas y eso era perceptible desde el exterior.

Adel Hakim en el Taller de Actuación II.



Gabriel Sepúlveda

Representaciones

Los últimos ensayos, las pasadas y finalmente la etapa de confrontación con el público resultan siempre un instrumento de medición muy instructivo. Teniendo un espíritu crítico suficientemente agudo, uno puede juzgar las fragilidades, los errores cometidos y también los límites de nuestras capacidades interpretativas y creativas. Ese también es el momento en que uno comparte con nuevas miradas (las del público) el placer de la belleza de las escrituras, la reflexión de los autores y también algunos logros y hallazgos de nuestro propio trabajo.

Las representaciones de las cuatro obras fueron buenas en términos de calidad. Por lo demás, el hecho de que cada una haya sido representada al menos cuatro veces (al menos en la primera serie, porque después se organizó una segunda serie) permitió saber, desde un punto de vista pedagógico, por qué se producen las diferencias cualitativas entre las funciones. ¿Se debe a la atención del público, por ejemplo? ¿O a que la interpretación y la concentración de los actores influye en la atención del público? Resulta evidente que esta cuestión no puede zanjarse definitivamente. La respuesta es necesariamente dialéctica, porque toda representación es un diálogo, siempre vivo, un ir y venir entre los actores y los espectadores.

Tras haber concluido, pienso que, en términos globales, el trabajo fue bueno y buena también la serie de presentaciones, donde cada uno de los actores fue muy fiel a lo que se le había pedido y al espíritu del proyecto.

Gracias, por lo tanto, a todos por la fidelidad y el compromiso con esta propuesta.

LAS OBRAS

El alcance político

Para mí, el teatro no tiene más que sentido político. Entiendo lo político en un sentido amplio, en el sentido filosófico, didáctico, sociológico. En la medida en que el equipo creativo comparte en torno a una obra una reflexión con otras personas, los espectadores, en un lugar público. Se instala así un diálogo en torno a las preguntas planteadas por la obra, la inteligencia se abre y, al final de la representación, cada uno sigue preguntándose sobre la obra pero también sobre su propia vida. Sólo así el teatro no se limita a ser una entretenimiento fugaz sino un hecho cultural que marca tanto a los que proponen la obra como a los que son llamados a asistir a su representación. No se supone que una obra de teatro tenga que responder las preguntas o entregar mensajes. Una obra de teatro no resuelve problemas políticos. Ofrece a las personas la posibilidad de plantearse preguntas a sí mismos. O de interrogar, tanto al autor como al equipo artístico, sobre sus intenciones, sus propuestas, su visión de las cosas.

Esta búsqueda, esta investigación siempre ha sido el motor de mi trabajo y uno de los objetivos de este taller. De ella se desprende cierta provocación al público. En el fondo, me interesa menos que los espectadores encuentren la puesta *bien hecha* o *bonita* o que digan *me gustó* o *no me gustó*, que hacerles reaccionar respecto del fondo de la obra: ¿qué posición tengo ante el incesto, la guerra, la violencia intrafamiliar, la rebelión ante la rigidez de los sistemas sociales, el enfrentamiento de la muerte, la relación entre los hombres y las mujeres?

Rodrigo Lisboa



Fedra de Séneca. En la foto: A. Yankovic y B. Liebe.

Las mujeres como propiedad de los hombres

Hay dos elementos evidentes que vinculan a las cuatro obras con que trabajamos. Primero, su título; se trata de cuatro nombres de mujer, cuatro nombres de heroínas enfrentadas con el mundo de los hombres, el poder de los hombres, la ley de los hombres. Segundo, el hecho de que sean tragedias, no en el sentido estricto, en términos de un género literario, sino en el sentido más lato, en la medida en que los personajes no logran escapar al peso de su destino.

A través de la historia de estas cuatro mujeres y de su pertenencia a los hombres, se cuestiona el sistema de la propiedad en general, la propiedad que engendra el orden social, el orden social que engendra la guerra.

Catarsis

Algunas de estas obras proponen una catarsis; otras, no lo hacen. Este también es un tema político determinante en el teatro. La tragedia, el dolor contenido en la tragedia, ¿debe ser sublimado hasta transformar a las víctimas en santos y mártires de la represión? O, por el contrario, ¿hay que destacar la monstruosidad de la situación, denunciando el horror y la injusticia del sufrimiento infligido, destacar al mismo tiempo las causas de ese sufrimiento y los procesos sociales que conducen a la tragedia? ¿Sublimación (teatro catártico) o denuncia (teatro didáctico)?

La estatuificación del personaje

Una de las pistas interpretativas de la tragedia es el procedimiento de *estatuificación*. Solemos constatar que una representación lograda de una obra trágica es bastante estática. No hay muchas acciones físicas (aunque los cuerpos estén llenos de vida). Pocos movimientos en escena. No obstante, la economía de movimiento requiere de gran precisión. ¿De dónde proviene ese *estatismo*? La lógica de los acontecimientos extremos que viven los personajes los transforma en prototipos del sufrimiento, de las contradicciones o de la monstruosidad humana. Quedan fijos, entonces, durante un instante o para siempre, como una imagen del espanto, o se convierten en un emblema, pasando de su existencia individual a la representación de un acontecimiento o de un sentimiento. Todo escritor de tragedias está llamado a construir estatuas.

No dormir

Esta es una consigna absoluta del teatro. Peter Brook dio una serie de conferencias cuyo título era *El diablo es el aburrimiento*. La función de todo el equipo que participa en un espectáculo es mantener siempre despierto el espíritu del espectador. Es un desafío di-

ficil y sutil. Porque los espectadores son extremadamente sagaces, muy inteligentes y no es fácil engañarlos. Por otra parte, a pesar de sus preocupaciones personales, los espectadores que se han tomado la molestia de desplazarse están curiosos por ver lo que uno les propone y sólo piden ser conquistados por los actores. Y es muy importante, para estos últimos, no dormirse, para no adormecer a los espectadores.

¿Cómo hacerlo? En primer lugar, estar siempre en un estado de tensión que podríamos llamar la *presencia del actor*. Hay que estar presente. Hay que estar lleno de energía y hacer variar permanentemente la naturaleza de esa energía; en otras palabras, hay que estar vivo, intensamente vivo, porque así están los personajes (si la obra está bien escrita).

Luego, defender, sin aflojar jamás (salvo, en forma controlada para dejar respirar al espectador) cada una de las propuestas de la obra, de la escena, de la réplica, con la mayor intensidad posible. Para ello: escuchar a los compañeros, escuchar al público y hablar de manera real, dirigir la palabra. Sólo si dirigimos la palabra de verdad, actuamos bien y se produce la representación en escena.

Finalmente, sorprender siempre al público llevándolo allí donde no espera hallarse. Uno de los grandes defectos del teatro francés hoy en día es el **buen gusto**. El buen gusto consiste en hacer lo que el público espera que uno haga. No hay que impresionar ni desatar las maldiciones de los espectadores bien pensantes. Personalmente, opino que esa es la apuesta errada. Creo que el teatro debe recurrir al **mal gusto** en el plano estético, moral y político. Es una forma eficaz de mantener despierta la atención de los espectadores. Y tanto mejor si un color verde, un traje chocante, una actitud excesiva, una música demasiado fuerte los molesta de pronto, los hace saltar en sus butacas, los lleva a criticar el espectáculo. Es mejor eso que permitirles instalarse en una comodidad dudosa y somnolienta.

No obstante, se trata de un delicado equilibrio con un único objetivo realmente válido: hacer que se escuche lo que dice el autor.