

CENECA

TEATRO ICTUS

MARIA DE LA LUZ HURTADO
CARLOS OCHSENIUS

SANTIAGO-CHILE

1980

COPIA

SECRET

SECRET

DOCUMENTO DE TRABAJO
CIRCULACION RESTRINGIDA

0821

SECRET

I N D I C E

PRESENTACION

Págs.

TESTIMONIO I

I. ORGANIZACION ECONOMICO-INSTITUCIONAL DE ICTUS

1

1. Aspectos Generales

1

2. Aspectos orgánicos: las bases de sustentación económica y social de ICTUS

2

a) Estabilidad y continuidad operativa

3

b) La base económica

4

c) Mecanismos de financiamiento

6

d) Relación entre ICTUS y público

10

II. ANTECEDENTES HISTORICOS DE ICTUS: LAS ETAPAS DE SU DESARROLLO COMO INSTITUCION ARTISTICA

12

1. 1955-1962 : un repertorio definido y continuado

12

2. 1962-1968: la conformación de un equipo de traba- jo homogéneo

14

3. 1968-1976: búsqueda de un método y un lenguaje expresivo

21

4. 1976 en adelante: escisión y renovación del equipo de trabajo

25

III. EL ICTUS FRENTE A LA CREACION TEATRAL

27

1. Aproximación general del ICTUS al quehacer teatral

29

--PROPOSITO EXISTENCIAL

29

a) Expresión teatral-expresión sub- jetiva de un ser social

30

- b) Subjetividad: motor de la creación 31
- c) Subjetividad: procesadora de lo social 31

-- PROPOSITO IDEOLOGICO

- a) Creación artística: expresión de la ideología del grupo. 34
- b) Ideología del Grupo 35

- 2. Definiciones Teatrales 37
 - TEATRO CONTINGENTE 38
 - TEATRO DEVELADOR Y EDITOR DE CONDUCTAS NUEVAS. 38
 - TEATRO NO PANFLETARIO 41
 - BUSQUEDA DE UN LENGUAJE TEATRAL NACIONAL 42

IV. METODOLOGIA DE CREACION TEATRAL 44

- 1. Forma de Producción 44
 - a) Organización del trabajo 44
 - b) Actitud Creativa 45
- 2. Metodología de Creación Colectiva 47
 - a) Búsqueda de materia prima 48
 - b) Elaboración artística del material 54

TESTIMONIO II.

INTRODUCCION

74

1. Los montajes de ICTUS entre 1976-1980: Problemas y Re-definiciones. 74
2. Pedro, Juan y Diego: 1976-77 76
3. ¿Cuántos Años tiene un Día?: 1978-79 79
4. "Lindo País Esquina con Vista al Mar": 1979-1980. 82

I. ORGANIZACION INSTITUCIONAL 85

II. NIVEL CREATIVO 89

1. Nuevos parámetros para definir y evaluar la creación teatral. 89
2. Apertura expresiva y temática 91

III. METODOLOGIA DE LA CREACION TEATRAL 97

1. Proceso de creación de "Lindo País..." 97

IV. OTROS TESTIMONIOS 110

APENDICE I : FICHAS TECNICO-ARTISTICAS

"PEDRO, JUAN Y DIEGO" 116

"¿CUANTOS AÑOS TIENE UN DIA?" 118

"LINDO PAIS ESQUINA CON VISTA AL MAR" 120

APENDICE II : FRAGMENTOS:

"¿CUANTOS AÑOS TIENE UN DIA?" 123

"LINDO PAIS ESQUINA CON VISTA AL MAR" 131

PRESENTACION

El presente trabajo se inscribe dentro de un proyecto más amplio de investigación y de animación del radio teatral chileno actual, realizado por un equipo de investigación de CENECA y que conforma la serie "Maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual". La motivación básica de dicho proyecto radica en el interés por el desarrollo y afianzamiento de una cultura y de un arte nacional que, junto con expresar estéticamente las problemáticas, situaciones y sensibilidad de vastos sectores de la población chilena, pueda expandirse masivamente tanto a nivel de su realización como de su recepción, conformando más que una actividad de grupos aislados, un movimiento cultural.

El arte nacional ha encontrado graves dificultades en su constitución. Primeramente, la cultura chilena se ha comportado históricamente como cultura refleja, buscando inspiración en modalidades creativas extranjeras, en especial europeas, teniendo como producto versiones necesariamente degradadas de sus modelos.

Por otra parte, aquellos que realizan una búsqueda por constituir una cultura enraizada en lo nacional no propenden a la acumulación y continuidad orgánica de sus experiencias, experimentaciones y descubrimientos. En especial en los últimos años, se observa una fuerte tendencia hacia la atomización que se expresa en la desvinculación tanto a nivel de la práctica creativa en sí como del intercambio reflexivo entre los grupos creadores. Así, la actividad reflexiva subyacente a la creación se restringe en su difusión, al circuito más estrecho de las relaciones interpersonales de los realizadores, primando la institución del "maestro", la que lleva necesariamente a una elitización de la práctica creativa.

Si entendemos que la creación artística que se expresa en la organización formal de lenguajes estéticos, se funda en parte en un conocimiento del oficio y de la disciplina artística, cuyo uso a su vez

posee proyecciones no sólo estéticas sino que éticas y significativas, nos damos cuenta que la amplia circulación de estos conocimientos y perspectivas desarrolladas por los creadores actuales y futuros es vital para su progresión y superación. A la vez esta progresión requiere de la existencia de un ámbito exigente de evaluación crítica y discusión profunda, informada, abierta y permanente entre los actuales realizadores, como también de un mayor conocimiento de los efectos sociales que genera su práctica artística.

La situación actual-carencia de objetivación, sistematización y circulación del conocimiento artístico y cultural a un nivel societal más amplio, tiene al menos, dos tipos de consecuencias. Primera-mente, favorece la "fetichización" del producto artístico: éste se convierte en un objeto autónomo, válido en sí mismo, desarraigado de sus procesos concretos e históricos de creación y difusión. Ello lleva implícita la concepción del arte como objeto de inspiración espontánea e intuitiva propia de ciertos "espíritus superiores" y al cual sólo pueden acceder los escasos espíritus semejantes.

Por otra parte, esta situación incide también de alguna manera en la débil formación y desarrollo de nuestra cultura nacional, ya que al no ser ubicadas sus manifestaciones en el contexto de sus procesos de creación y difusión, (los que se dan siempre al interior de una sociedad históricamente mutable), resultan un producto efímero que se resiste a su acumulación, crítica y superación. Así, al no haber recuento histórico de una cultura, las nuevas generaciones se enfrentan a dos posibles alternativas: o partir de cero, debiendo resolver nuevamente problemas conceptuales, técnicos y organizativos que se creen novedosos, pero que, quizás ya han sido tocados o resueltos con anterioridad; (lo que significa que no se produce un desarrollo y robustecimiento de esta cultura, desperdiándose con ello energía creadora). O, por el contrario, ante esta carencia de información sobre la propia cultura, los actores culturales son llevados a mirar, a inspirarse y a aprender de las realizaciones de otras culturas que sí han sistematizado sus experiencias. De esta manera, en vez de desarrollarse la propia, se disocia su realidad y se vuelve extranjerizante y heterónoma.

Llenar el vacío que el anterior diagnóstico plantea precisa naturalmente de una respuesta integral de todos los sectores involucrados. Como ello no parece aún posible, se planteó empezar por algo básico. En una primera etapa identificar a los agentes que se sitúan en la búsqueda de un teatro nacional, precisando cual es su ubicación en el medio teatral nacional y rescatando su experiencia creativa, sus planteamientos éticos, estéticos, metodológicos, su conformación orgánica, etc.

El método empleado en esta etapa contempla dos fases: primeramente, mediante la realización de entrevistas semi-estructuradas, se estimula a los grupos creadores para que sistematicen analíticamente las concepciones y métodos que fundan su actividad creativa. El material resultante se ubica a nivel de la auto-conciencia, a la posición ideológica de cada grupo realizador, el que es fruto tanto de su aporte personal como de su inserción en corrientes y tradiciones culturales más amplias.

Pero entre las razones concientes y la obra realizada me da todavía una distancia, como así también entre ésta última y las formas concretas en que los receptores la asumen y dignifican.

Para ello, se realiza un registro y análisis de las obras a la luz de estos postulados y también a la luz de la receptividad que haya encontrado en el campo social más general, en distintos tipos de receptores, etc. Se contrasta así la autoconciencia del creador y con su expresión (obra), con el tipo de circulación social que obtiene y con el momento histórico-cultural en el que se desenvuelve. Es posible de esta manera hacer un cuadro de esa manifestación cultural delineando la lógica en que se mueve en estos distintos niveles.

Este mismo modelo de indagación se aplica a los diversos grupos que componen el atomizado campo cultural de una disciplina. Se obtiene así un cúmulo de información, que lleva a la segunda etapa.

En ésta se plantea realizar un análisis comparativo del material resultante del registro de los diferentes agentes creativos, de manera de descubrir tanto problemáticas comunes como puntos de discusión polémicos o de interés general.

Por último, en base a la información recogida anteriormente y difundida entre los grupos creadores, se realizarán ámbitos de encuentro - talleres y seminarios - en que a través de la experiencia práctica - en los primeros y de discusión reflexiva en los segundos se realice un intercambio concreto de experiencias y un delineamiento de políticas de acción y desarrollo del movimiento.

Este es el espíritu general que enmarca a la serie "Maneras de hacer y pensar el Teatro en el Chile actual", que incluye los registros de Teatro "La Feria", "Teatro ICTUS", "Taller de Investigación Teatral (TIT)" y "Teatro Imagen". Estas compañías profesionales han abierto nuevas perspectivas creativas y comunicativas en el ámbito del teatro nacional con aportes cuya diversidad e inquietudes éticas y culturales dan cuenta de la vitalidad del teatro chileno independiente realizado en el último tiempo.

Es importante recalcar que en esta ocasión se da cuenta de una fase de la investigación, consistente en el registro de las concepciones postuladas teatrales y metodología del grupo, y de su organización institucional y económica actual. Todos ellos a partir de la definición y explicitación que el propio grupo hace acerca de su práctica: es la autoconciencia del grupo. Estas consideraciones no han sido aún contrastadas con el análisis objetivo de sus realizaciones ni con criterios externos a los por ello utilizados, fase que se realizará en futuro próximo.

Por ello el presente material tiene fundamentalmente un interés testimonial, ya que da cuenta del nivel reflexivo del grupo, y del lugar artístico, social y personal en que ellos conscientemente se ubican para realizar su teatro. Testimonio que, por haber surgido de una metodología de entrevistas semi-estructuradas que pro-

penden al diálogo fluído, posee un lenguaje coloquial y directo.

Finalmente, el equipo investigador desea manifestar su agradecimiento al Teatro "La Feria", "ICTUS", Taller de Investigación Teatral (T.I.T) y Teatro "Imágen" por su participación en esta experiencia de trabajo, que los convierte en definitiva a ellos en los autores de esta serie.

* * *

PARTICIPAN :

por Ictus :

Claudio Di Girolamo
Delfina Guzmán
Nissim Sharón

por Censca :

María de la Luz Hurtado
Carlos Ochsenius

Enero de 1978

1. ORGANIZACIÓN ECONOMICO-INSTITUCIONAL DE ICTUS.

TESTIMONIO I

1. Aspectos Generales.

El Teatro ICTUS es una Compañía profesional independiente, jurídicamente establecida desde 1959 como Corporación de Derecho Privado sin fines de lucro. Su localidad es actualmente Nissim Sharim.

PARTICIPAN :

por Ictus :

Económicamente está organizado como una cooperativa que se financia principalmente con los recursos de la sala "La Comedia" (140 butacas). Sala que se abrió en 1963. Sus socios actuales son tres : el director de escena y escénografo, Claudio Di Girolamo (arquitecto, artista plástico, director de TV, miembro fundador de ICTUS) y los actores Nissim Sharim (abogado, actor formado en la práctica, miembro de ICTUS desde 1962) y Delfina Guzmán (actriz egresada de la Universidad de Chile, ex-integrante del Teatro de la Universidad de Concepción, miembro de ICTUS desde 1963).

**Claudio Di Girolamo
Delfina Guzmán
Nissim Sharim**

por Ceneca :

**María de la Luz Hurtado
Carlos Ochsenius**

La Compañía cuenta además con una planta variable de actores contratados cuyo número es de seis en la actualidad (1979). La su mayoría son egresados de las escuelas universitarias de teatro, y provenientes de otras compañías universitarias o independientes que han

Enero de 1978

1. ORGANIZACION ECONOMICO-INSTITUCIONAL DE ICTUS.

1. Aspectos Generales.

El Teatro ICTUS es una Compañía profesional independiente, jurídicamente establecida desde 1959 como Corporación de Derecho Privado sin fines de lucro. Su Presidente es actualmente Nissim Sharim.

Económicamente está organizado como una cooperativa que se financia principalmente con los recursos de la taquilla de la sala "La Comedia" (180 butacas). Sala que se ocupa ininterrumpidamente desde 1962. Sus socios actuales con tres: el director de escena y escenógrafo, Claudio Di Girolamo (arquitecto, artista plástico, director de TV, miembro fundador de ICTUS) y los actores Nissim Sharim (abogado, actor formado en la práctica, miembro de ICTUS desde 1962) y Delfina Guzmán (actriz egresada de la Universidad de Chile, ex-integrante del Teatro de la Universidad de Concepción, miembro de ICTUS desde 1965).

La Compañía cuenta además con una planta variable de actores contratados cuyo número es de seis en la actualidad (1979). En su mayoría son egresados de las escuelas universitarias de teatro, y provienen de otras compañías universitarias o independientes que han

desaparecido en el último tiempo (1). La planta de técnicos y personal administrativo permanente está compuesto por ocho personas.

Paralelamente, ICTUS ha comenzado a extender su campo de actividades teatrales al adquirir recientemente los equipos de video-casette necesarios para montar su propia productora de TV. En este proyecto trabajan, además de los socios, dos directores de TV y personal administrativo.

2. Aspectos orgánicos: como bases de sustentación económica y social de ICTUS

La particular conformación institucional que logre darse un grupo teatral a través de su existencia funda y posibilita en gran medida su desarrollo artístico y creativo. De ella dependerá la factibilidad

(1) La nómina de actores contratados para la obra "Cuantos Años Tiene un Día es la siguiente:
Cristián García-Huidobro: Estudios en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, miembro del grupo semi-profesional "Los Pincheira" (1971-1974) y fundador del reciente grupo semi-profesional "La Falacia". Jorge Gajardo: ex-miembro del Teatro Universitario de Concepción (TUC) y del Teatro Nuevo Popular. Maité Fernández: ex-miembro del Teatro de la Universidad Técnica del Estado (TEKNOS, 1958-1976). Alejandro Castillo: estudios en la Escuela de Teatro de la U. de Chile, ex-miembro del Teatro Nuevo Popular, director fundador de la Compañía Teatro Joven (1974-1978). Elsa Poblete: estudios en la Escuela de Teatro de la U. de Chile, experiencia en montajes profesionales de diversas compañías universitarias e independientes. Claudia di Girolamo: Estudios en la Escuela de Teatro de la U. de Chile, miembro del Grupo "La Falacia".

operativa y la viabilidad económica sobre la cual basar su quehacer. A su vez, dicha conformación institucional será el resultado de la inserción que tenga el grupo en el marco de condiciones económicas y sociales que rijan la sociedad global y en su capacidad de respuesta y de adaptación frente a esas condiciones.

El caso de ICTUS ilustra bien esta realidad.

a) Estabilidad y continuidad operativa.

Bajo distintas modalidades orgánicas, primero aficionado (1955 - 1962) y luego profesional, este teatro ha logrado una estabilidad y continuidad operativa de 23 años. Ello le ha permitido consolidar un repertorio homogéneo de obras dramáticas, nuclear a su alrededor un equipo de creadores con similares intereses e inquietudes éticas y estéticas, perfeccionar su método y lenguajes de expresión artística y captar un público definido que les ha apoyado en forma permanente y decidida.

La estabilidad operativa alcanzada se vuelve mayormente significativa si se pone en el contexto de un medio teatral como el nacional afectado por variadas y sucesivas crisis. Sean éstas particulares, como la escasez crónica de público que lo afecta desde la década del 30 y la de dramaturgos y obras a fines de la década del 60, o generales, como las cambiantes condiciones económicas y políticas del país en la década del setenta. De hecho ICTUS ha logrado sortear estas crisis con aparente fluidez: ha apoyado la dramaturgia nacional dando a conocer a autores nuevos como Jorge Díaz y fomentado la experimentación teatral con sus posteriores creaciones colectivas, a las que se integran diferentes dramaturgos; ha mantenido y ampliado un público que hace permanecer sus monta-

Girolamo: "En el ICTUS no tenemos ningún problema de ensuciar-nos las manos en problemas económicos para lograr la subsistencia. No puede haber nadie que sea dirigente del ICTUS que aporte sólo lo artístico... tiene que meterse en todos los problemas relativos a la subsistencia económica. Y meterse en eso nos da una visión más completa del hecho teatral.

"Sin los mercaderes florentinos no hay renacimiento. Existe en este aspecto un puritanismo exacerbado entre los artistas. Un artista de éxito merece mucha desconfianza, porque no es artista. El artista muerto de hambre es muy buen artista. Esto hay que desmitificarlo".

Finalmente el problema del financiamiento teatral es referido a las condiciones estructurales de la economía y la sociedad chilena.

Sharim: "En el teatro, como en toda la institucionalidad de la sociedad chilena, si tú no adoptas ciertas reglas del juego de la sociedad capitalista te mueres... Hay que ganar plata, el estómago lleno para tener la mente clara. Hay que tener los problemas más insignificantes resueltos para que no te molesten. Si no se tiene infraestructura no se entiende el problema del teatro ni el de la sociedad. Es-tando insertos en una sociedad burguesa sólo es posible desarrollar tu conocimiento, tu cultura, tu capacidad de observación y creatividad en la medida que tengas resuel-tos ciertos problemas tanto a nivel del teatro como insti-tución como a nivel personalísimo".

ICTUS la usa sólo a su provecho para su vidorra".

Mecanismos de financiamiento.

En un mercado teatral deprimido como el nacional, el financiamiento de las compañías independientes por concepto de taquilla resulta generalmente insuficiente. Rápidamente se cae en la cuenta que sin algún tipo de subvención directa o indirecta no es posible sostener económicamente la actividad teatral. En especial en aquellas compañías que pretenden seguir una línea experimental, contrapuesta a una lógica estrictamente comercial. El caso de ICTUS confirma lo anterior. La progresiva autonomía financiera se ha ido conquistando poniendo en práctica diversos mecanismos de obtención de recursos.

En un comienzo, durante la época de teatro aficionado, el grupo se mantuvo con los aportes de sus propios integrantes, casi en su totalidad estudiantes universitarios o profesionales de situación económica acomodada.

Girolamo: "La mayoría éramos alumnos bastante especiales, porque estábamos en una etapa en que las necesidades materiales estaban solucionadas o sustentadas por la familia. Había también buena gente de su casa que estudiaba teatro y que no tenía problemas económicos. En esta primera etapa no se planteó nunca la profesionalización porque no había necesidad."

Posteriormente, cuando el grupo decidió profesionalizarse, siguió existiendo por mucho tiempo duplicidad profesional u ocupacional entre muchos de sus miembros, lo que hacía que sus fuentes de ingresos no provinieran sólo de la actividad teatral, subvencionándola de hecho.

Paralelamente, permitió que el grupo fuera ampliando el círculo de sus relaciones y contactos personales y con ello comprometiendo a más gente en la sustentación material de su actividad. Con el tiempo se llegó a articular una red de patrocinadores con poder económico-político que se denominó "Amigos del ICTUS", que si bien no constituyó una solución económica estable ni definitiva sirvió para canalizar distintos tipos de aportes y servicios hacia el grupo.

Sharim: "La situación de los integrantes del ICTUS en ese entonces era distinta a la de un teatrista químicamente puro. Convivíamos allí gente que estaba dedicada al teatro, algunos en términos fundamentales y otros no; algunos tenían otras profesiones o eran comerciantes, etc. Por lo tanto, la gama de recursos que se podían obtener para hacer teatro iba más allá de la simple taquilla. No teníamos que recurrir a obras "taquilleras" o comerciales, como otros grupos independientes, para obtener los recursos para hacer teatro. Los obteníamos en forma paralela, golpeando puertas allá, rogando, suplicando, etc."

Guzmán: "La extracción social nuestra, y la duplicidad profesional de muchos de los miembros fue el factor que permitió la llegada a sectores de poder y apoyo. Otros grupos teatrales quizás también tenían un teatro interesante y representativo de grupos más amplios, pero no tenían conexión ni llegada a ellos. En el caso nuestro, curiosamente se forma un grupo de gente con relaciones comerciales, políticas, sociales, con talento y calidad, etc. que forman una pequeña empresa. Y recurre a una forma tan primaria como es el compadrazgo y entonces inventa una manera de operar en base a él. Porque aquí no se llamaba al director de un banco para pedirle un préstamo a través de un planteamiento financiero, sino que se decía: "Apóyanos tú porque estamos haciendo teatro". De la raigambre chilena sale esa actitud, y el ICTUS la agarra y la aprovecha para su empresa".

A pesar de lo anterior, la profesionalización no se logró definitivamente hasta que el grupo es contratado en la TV para realizar "La Manivela". Esta última se transformó por muchos años (1969 - 1973) en la principal fuente de financiamiento de su actividad teatral. Al mismo tiempo, permitió que la compañía se diera a conocer a un público masivo, lo que redundó en el crecimiento y diversificación de los asistentes a sus espectáculos teatrales.

Sharim: "Es indudable que en términos cuantitativos el público se ha ampliado. Entre 1962 y 1970, una obra de éxito duraba cuatro meses. Eso significa un público de alrededor de cinco mil espectadores. En la actualidad ninguna obra dura menos de un año, es decir, menos de veinte mil espectadores. Desde el punto de vista social hemos percibido también una diversificación de los asistentes. Empezó con "Tres Noches de un Sábado" (1972) y su fundamento lo conecta decisivamente con la TV. Haber hecho teatro en TV nos dio la oportunidad de abrir esta sala al público como ninguna obra de teatro que haya - mos hecho. De abrirla a nuevos sectores, a gente que venía a ver los personajes de "La Manivela". Gente en su mayoría de clase media, pero no exclusivamente. De repente llegó otro tipo de público también. Se corrió la voz que "Tres Noches de un Sábado" era una obra especial, para morir de la risa. Así después de los seis o siete meses de exhibición empezaron a llegar sectores populares".

La lección que extraen los integrantes del grupo de toda esta experiencia es la siguiente:

Sharim: "Hay que recurrir necesariamente a fuentes extra-teatrales para conseguir los recursos para hacer teatro. Pero también aprendimos que para mantener esta infraestructura económica era necesaria la diversificación de la ac-

... actividad del grupo, era también necesario que profundizáramos cada vez más nuestra labor teatral. Nunca se discutió el problema en su globalidad, pero llegamos a la conclusión que, por un lado, los teatristas debían hacer teatro como labor fundamental, núcleo de toda su existencia, y por otro, dejarse de falsas ilusiones de que con esa labor se iba a poder ganar la vida. La aparición de la TV fué una solución perfecta porque como actividad complementaria se encontraba dentro del campo artístico y permitió enriquecer posteriormente nuestro quehacer teatral."

Una última modalidad de subvención, la menos significativa para ICTUS, es la que otorgaba anualmente en dinero el Estado a las compañías independientes, fuera de la exención de impuestos a la venta de entradas. El primero de estos beneficios terminó en 1973, con el cambio de gobierno.

A partir de esa fecha, sin tener acceso a la TV (salvo una breve temporada en 1975) y finiquitada la subvención estatal, el grupo ha podido financiarse casi exclusivamente en base a la taquilla debido a la gran afluencia de público que asiste a sus espectáculos. Pero esto fue posible porque ICTUS ya contaba con la madurez profesional y una amplia difusión artística obtenida en base a la prolongada experiencia de trabajo parcialmente subvencionada que ha mantenido durante años.

Sharim: "La armonía entre lo artístico y lo económico que se logró por medio de la TV, se rompió con el 11 de septiembre. Hemos vuelto atrás, pero de otra manera. Ya no es a través del compadrazgo como logramos subsistir sino a través del prestigio que hemos conseguido a través de los años. Incluso la Rolla Gol (1), nos apoyó. Ya no gol-

(1) Sistema de pronósticos deportivos dependiente del Estado.

...peamos secretarías de diputados o senadores, sino que
...entramos en el juego de exigir de acuerdo a lo que he -
...mostrado durante 20 años...
...Relación entre ICTUS y público.

Más allá de la variedad y efectividad de los mecanismos de financia-
miento puestos en práctica por el grupo, la clave de su mantención y
desarrollo como institución parece radicar en dos factores decisivos.
En la extracción socio-económica de sus componentes y del grueso
de su público (mediana y pequeña burguesía) y, sobre todo, en los
estrechos vínculos orgánicos que se han establecido entre ambos :
no sólo económicos sino también ideológicos y políticos. Entre emi-
sores y receptores media una identidad de intereses, inquietudes y
necesidades sociales, culturales y expresivas. Como se verá, es-
ta relación se basa en el hecho de compartir con un sector importan-
te de las clases medias nacionales una concepción común de la rea-
lidad social, del hombre y de la vida.

Girolamo: "La Democracia Cristiana de la época consideraba al
ICTUS como una punta de lanza muy importante en el
plano cultural, de la que carecían. Se podía asimilar
la experiencia ICTUS a un primer atisbo de populismo
político que buscaba promover a la persona humana en
un sentido integral más allá de un nivel caritativo y a-
sistencial. La ideología de ICTUS se parecía mucho
al de ese sector político y por un tiempo pasó a ser si-
nónimo de la denominada Promoción Popular. Pero fue
una coincidencia coyuntural que luego se terminó con
el proceso de radicalización política que experimentó
el país y el grupo (1).

(1) De alguna forma, posteriormente (1975 en adelante) la ideolo-
gía del grupo va a obtener un anclaje y una referencia social y
cultural con la acción solidaria implementada en el país por la
Iglesia Católica.

Guzmán: "Además de esos antecedentes, creo que existen otros todavía vigentes que hicieron que los intereses se confundieran con los de una Democracia Cristiana en ascenso. Y es que la gente que giraba a nuestro alrededor y no participaba del quehacer artístico veía en nosotros a un grupo que, siendo de su misma extracción, no estaba preocupada de las cosas que a ellos les preocupaba (seguridad económica, búsqueda de status material, etc.). Con nuestro modo de vida, les planteábamos una suerte de liberación. Decían por un lado "qué locos..." pero por otro lado "qué ganas de ser así".

Sharim: "Alguien muy cercano a nosotros lo definía muy bien. Decía: "El Teatro ICTUS es la ventanita que yo tengo para respirar". Y era verdad. Era una forma de hacer catarsis y de liberarse de las cosas que a uno no le gustaba de sí mismo. A ellos que nos auspiciaban no sólo les vendíamos prestigio sino más bien la ilusión de libertad. La venta de ilusiones tiene dos facetas: una de adormecimiento y otra estimuladora de una eventual transformación. Al vernos se preguntaban: "Si él puede, por qué no yo?"

Girolamo: "Creo que el núcleo de todo esto (la identificación, la catarsis, la ventana de los que anhelan un mundo distinto) es el ser un teatro pequeño-burgués para la pequeña burguesía. La identificación y la aceptación surge porque siendo nosotros de la misma clase nos atrevimos a vivir una vida distinta."

Si bien una vinculación tan precisa entre emisores y receptores constituye un logro y una base sólida desde la cual asentar la acción de un aparato artístico, por cuanto la hace no sólo económicamente viable sino también social y culturalmente significativa, aparece necesario revisar las opiniones del grupo acerca de sus posibles limi-

taciones. Una de ellas podría ser su dificultad para implementar una política de difusión más amplia del producto artístico. Com -
partiendo esa preocupación el grupo responde con serios argumen -
tos. Por una parte, se mencionan las limitaciones estructurales a
que está sometida la circulación social de productos artísticos y
culturales en el contexto de una sociedad económica y culturalmen -
te subdesarrollada como la chilena. De esta manera, ICTUS para
subsistir materialmente no habría hecho sino asumir una situación
objetiva en la cual los destinatarios preferentes de la producción
teatral son aquellos sectores sociales con capacidad económica.
Pero, a su vez, ello entrega una base infraestructural sólida desde
donde intentar romper la recepción elitista de la actividad teatral.

Sharim : " ¿Es posible hacer teatro popular en el marco de una
institucionalidad burguesa? Para hacer teatro, se nece
sita una infraestructura económica que la sustente y
esto no es posible cuando, como en Chile, el único tipo
de público teatral está constituido por la burguesía y la
pequeña-burguesía. El problema es complejo, porque
no se trata solamente de ubicar la sala en uno u otro
sector de la ciudad porque los sectores populares no
van al teatro. Y tampoco es por un puro problema de
falta de plata o de nivel educacional, porque resulta
que ese mismo público va a otro tipo de espectáculos
artísticos, incluso más caros o ubicados en salas más
lejanas. Pero como la principal función de un teatro
es que sus obras se vean, como comunicadores tene -
mos que garantizar que nuestro mensaje llegue a un
número lo más amplio posible de receptores y nos
preocupamos de lograrlo con las limitaciones anterio -
res. Para nosotros, lo importante es comprobar que
una obra nuestra como "Tres Noches de un Sábado" fue
vista por 120 mil espectadores y que "La Manivela"
tuvo un millón y medio de espectadores cada semana."

Por otro lado, se añade que en la actualidad, dado que el Teatro se autofinancia, se destina en forma diaria y gratuita aproximadamente un 10% de la capacidad de la sala para público de origen popular y se está estudiando la posibilidad de implementar un sistema de producción de programas televisivos (mediante el video-cassette) que circule por diversas organizaciones sociales de base (comunitarias, sindicales, estudiantiles, etc.).

Como el problema no se agota en la masificación del producto artístico, surge una segunda preocupación. Es la capacidad que tiene dicho producto, independientemente de quienes sean los receptores, de expresar una concepción del mundo representativo de intereses más amplios que los de un único o exclusivo sector social. ¿El contexto orgánico en que opera ICTUS y la extracción social de sus emisores limitan tal amplitud ideológica? Por distintas razones los integrantes del grupo niegan o relativizan esa posibilidad.

Sharim: "El pensamiento va mucho más allá de las clases sociales. Las ideologías abarcan un aspecto mucho más amplio que la extracción social a la que se pertenece, de manera que uno puede excederse a sí mismo. Y en eso estamos."

"Mucha gente dice que por el hecho de estar el teatro inserto en una institucionalidad burguesa existe el peligro de limitar la propia conciencia a los intereses de la burguesía. Pero si se tiene una concepción clara de la realidad y una formación política definida, hay que correr ese riesgo."

Guzmán: "Creo que el problema de la amplitud y representatividad ideológica se manifiesta en la expresión artística no por medio de los contenidos sino de la forma. Y creo que eso andamos buscando: un método que permita abrir las formas y estructura dramáticas a varios niveles de interpretación por parte del espectador. En ese sentido creo que hay una búsqueda de un teatro no elitista."

II. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE ICTUS :

LAS ETAPAS DE SU DESARROLLO COMO INSTITUCIÓN ARTÍSTICA.

El Teatro ICTUS nació en 1955 como una escisión del tercer año de actuación del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) cuyo profesor jefe era el Director Germán Becker. Rechazaban, sin tener muy claros los motivos ni las alternativas, la política de producción teatral de esa entidad universitaria.

Girolamo : "Recién ahora tengo más claro lo que le criticábamos en ese entonces al TEUC. Era su falta de un punto de vista para seleccionar su repertorio. Se hacía de todo y cualquier cosa. Lo que gustara en ese momento a los directores. En nuestro grupo naciente, no sabíamos qué teatro debía hacerse. Lo único que sabíamos era no el del TEUC. Entonces Becker planteó algo que en ese momento pareció lógico: que para saber hacer teatro había que hacerlo desde sus orígenes. Así se llegó a estrenar "Las Suplicantes" de Esquilo. Fue un desastre porque se montó desde un punto de vista arqueológico, tal como hoy se están tomando los clásicos en los teatros universitarios. Entonces caímos en lo mismo que queríamos evitar. Ahí se produjeron las primeras deserciones, entre ellas la del mismo Becker que volvió al TEUC donde permaneció por muchos años. Nos quedamos los alumnos solos."

A partir de ese momento, se abre todo un proceso de formación práctica y de acumulación de experiencias en el cual ICTUS irá encontrando las principales opciones teatrales que lo caracterizan en su etapa más madura. Más que un producto de la reflexión teórica, estas opciones van surgiendo como respuesta a las limitaciones y carencias que el grupo iba encontrando en su desarrollo artístico. Tal como lo señala uno de sus integrantes, tres son las etapas principales que ha seguido su trayectoria. Cada una de ellas representaría la respuesta a una necesidad concreta.

Sharim : "Yo diría que de 1955 a 1962, ICTUS se caracterizó por una búsqueda en el repertorio; desde el año 62 hasta el 68 esa búsqueda se consolidó en un repertorio de teatro contemporáneo y se entró a la búsqueda de un equipo de trabajo. De 1968 hasta nuestros días, quizá más precisamente hasta 1976, lo que caracteriza a ICTUS es la búsqueda de un método expresivo".

Como se verá a continuación los logros alcanzados en cada una de estas etapas van a definir lo que quizá sean las características centrales de esta compañía como institución artística: un repertorio de obras dramáticas definido y continuado, un equipo homogéneo de trabajo, y un lenguaje expresivo propio. Estos elementos han permitido que ICTUS haya ido obteniendo una identidad como grupo dentro del medio teatral nacional y ocupando, por tanto, un rol específico dentro de él.

1. 1955 - 1962 : un repertorio definido y continuado.

Si bien la llegada del grupo al teatro contemporáneo fue más bien espontánea e irreflexiva, ésta se asentó rápidamente como su lí-

nea de producción teatral. Existió desde muy temprano lo que sus integrantes llaman una "voluntad de repertorio", es decir, la opción por exhibir en forma constante un tipo definido de obras dramáticas. Esto le permitió adquirir con el tiempo, además de una experiencia más sistemática de trabajo, una cierta especificidad dentro del medio.

Girolamo : "Dar teatro contemporáneo era un ese entonces un prurito de cabro joven, de 22 a 23 años. Quizá era por oponerse decididamente a las obras del repertorio universal que daba el TEUC. Intuíamos que en el teatro se estaban gestando cosas nuevas y las agarrábamos. Esto se hacía sin teorización de ninguna especie, sin ningún punto de vista muy claro. Alguien leía las obras y si gustaban se hacían de inmediato".

Sharim : "Otras compañías independientes de la época daban obras contemporáneas, pero era distinto. Tenían graves problemas económicos porque se profesionalizaron mucho antes que nosotros y dependían de la taquilla para obtener sus recursos. Entonces tuvieron que caer obligadamente en lo comercial: "Eoeing, Boeing" mezclado con "Recordando con Ira". Con nosotros jamás ocurrió eso de buscar una obra taquillera para levantar otra que con venciera más desde el punto de vista artístico. El gran mérito del ICTUS fue haberse jugado a una sola carta".

Configurar una línea artística definida, que logre identificar a un grupo frente al medio social y cultural en que se desenvuelve, resulta a su vez una condición para intentar satisfacer las necesidades de expresión de un cierto público. Esto parece haber sido el caso de ICTUS a partir de esta etapa.

Girolamo : "Es ahí donde empezó a crearse un embrión de público que sería en definitiva el público del ICTUS. Concretamente, en un 90% diría yo, público universitario y pequeña burguesía intelectual. Es curioso que habiendo gente de la oligarquía mezclada en el ICTUS, este sector nunca fue público del grupo. Se siguió manteniendo contacto con ella, pero por otras razones, de parentesco; sirvieron muchas veces de apoyo a nuestras actividades (prestando la casa para hacer ensayos, etc.)."

Es en la etapa siguiente cuando se consolida la línea teatral del grupo, especialmente debido a la integración de nuevos miembros (Jorge Díaz, George Eliot, Jaime Celedón, Nissim Sharim) y a su proceso de homogenización interna.

2. 1962 - 1968: la conformación de un equipo de trabajo homogéneo.

La opción de abandonar la etapa de aficionados, arrendando una sala estable y dando funciones diarias, significaba asumir nuevos y mayores compromisos económicos y artísticos. Era necesario estabilizar un equipo tanto administrativo como creativo para asegurar su rodaje institucional y un alto rendimiento artístico. El comienzo de este proceso fue el siguiente :

Girolamo : "En toda esa época el ICTUS se estructuró sobre dos bases fundamentales: un equipo de directores no remunerados que tenían todas las responsabilidades administrativas, financieras y, generalmente, también artísticas del teatro, y un número variable de actores contratados. El teatro era una empresa. "

Sharim : "Era una especie de institución de beneficencia artística en el mejor sentido del término. Y de acuerdo a quien se conseguía la plata se renovaba el equipo de actores y de directores, aunque usualmente se le entregaba a los miembros del Directorio la dirección artística de la obra. Entonces pasaba que de acuerdo al director se distribuía el trabajo y el elenco. El resultado era caótico: si dirigía una obra Celedón el ICTUS era uno y si dirigía George Eliot, otro. Si se llamaba a un director invitado, un tercero. Nada que ver uno con otro, a pesar de que la línea de selección de obras se mantenía más o menos estable. En suma : la continuidad del Teatro estaba en manos de los directores administrativos y no tanto de los artísticos."

En la toma de conciencia de la necesidad de buscar la homogenización artística de la compañía parece haber sido fundamental la incorporación (en 1965) del grupo de actores profesionales provenientes del Teatro Universitario de Concepción (Delfina Guzmán, Nelson Villagra, Shenda Román, Jaime Vadell, etc.).

Guzmán : "La gente de Concepción decíamos que aquí nos dirigían una serie de "gerentes con sensibilidad". Nos llamaba la atención un teatro independiente como éste que pagaba a sus actores --tarde, pero pagaban-- que tenía una sala propia, un público y continuidad de trabajo. Pero tenía una gran disparidad en la calidad del producto artístico. De repente hacía cosas muy buenas y otras, pésimas. Nos dábamos cuenta que faltaba un estilo de producción unitario. Para ello era básico estabilizar el equipo artístico".

Girolamo: "Ahí nació la necesidad de empezar a rodearnos de gente que nos asesorara y la necesidad de que nosotros mismos (los directores), tomáramos con más seriedad nues

tra actividad, que siempre siguió siendo mixta: administrativa y artística. Había que asumir la responsabilidad de hacer teatro todos los días, de manera organizada. Fue el comienzo de la estructuración de un núcleo de gente más cerrado y homogéneo."

Es así como además de los actores mencionados sucesivamente fueron integrando la compañía, entre otros, Julio Jüng, María Elena Duvauchelle, Luis Melo, Gloria Manchmeyer, Patricio Contreras, José Manuel Salcedo, Andrés Rojas Murphy. Provenientes del campo profesional o de aficionados, contribuyeron decisivamente a dotarla de la homogeneidad que requería.

En la conformación de este equipo llama la atención la ausencia en ICTUS de un director artístico determinante. Como quedará establecido, este elemento tuvo cierta importancia en la cohesión interna del grupo y quizá, de paso, resulta uno de los motivos de una opción artística que después se asumirá de modo consciente: el de la dirección colectiva de las obras.

Girolamo: "Desde sus inicios como teatro aficionado, ICTUS nunca fue un teatro de directores como lo fueron, por ejemplo, los teatros universitarios. Allí el director hacía lo que quería y el que no acataba se tenía que ir. En cambio, con nosotros sucedía que no había un líder fuerte que pudiera un día decir: "señores, esto se acabó, yo mando ahora la compañía".

De todas las personas que han pasado por el ICTUS y que pudieron haber ocupado ese rol, a pesar de la influencia decisiva de algunos de ellos (Celedón, Jorge Díaz, Sharim), no había nadie que, en ese momento al menos, tuviera la capacidad de poner en escena solo. Entonces fue

la carencia lo que produjo la posibilidad de interrelacionarnos estrechamente y seguir siendo un grupo. Eso se ha mantenido siempre a pesar de las deserciones (Díaz, Celedón, Vadell y Salcedo). "

En la consolidación y desarrollo de la línea artística del grupo fue decisiva la presencia de otro integrante ya mencionado : la del dramaturgo Jorge Díaz. Gran parte de su producción dramática, considerada una de las más renovadoras del ámbito teatral nacional de los últimos años, fue creada y dada a conocer en el ICTUS.

Girolamo : "Con él comenzó a cundir el germen de buscar lo que fue el mal llamado teatro de "vanguardia". Fue el mote que le pusieron por su afán rupturista del teatro que tradicionalmente se hacía en Chile.

"Mal llamado porque tenía una acepción muy especial. La palabra vanguardia está bien aplicada desde el punto de vista etimológico. Pero lo que se entendía en ese momento por vanguardia era un teatro "snob", elitista, "raro". Cuanto menos se entendía, cuanto más chocante y sofisticado era, mejor. Y era de vanguardia porque realmente nos constituimos en vanguardia artística de la pequeña burguesía. Era el teatro que nació de una vanguardia intelectual pequeña burguesa. En ese aspecto reconozco y asumo el sentido de teatro de vanguardia, pero no como la etiqueta que nos quisieron poner".

De la experiencia de trabajo con Jorge Díaz que culmina con el montaje de "Introducción al elefante y otras zoologías" (1968) el grupo extrajo muchos de los elementos en que se basaría posteriormente su propia búsqueda expresiva. Por una parte, la creación colectiva, y por otra, la experimentación de las formas de construcción dramática y el uso de recursos expresivos como el humor.

Girolamo: "La aparición de un autor como Jorge Díaz dentro del ICTUS es muy especial, porque no fue un autor que des-
de afuera trajera obras sino que él nació aquí dentro.

Luego varias de sus obras, *strictu sensu*, son obras de un comité creativo dentro del cual se trabajaba de ida y de vuelta el material de la obra propuesta por Jorge Díaz. Existen cartas entre Jorge Díaz y yo o entre Jorge Díaz y Nissim, quienes a lo mejor en ese momento no estábamos dirigiendo la obra; pero había como una necesidad de interrelacionarnos estrechamente al hecho artístico. Eso para mí es la primera semilla de una creación colectiva más amplia. Y Jorge Díaz fue tan valiente en ese momento como para decidirse por esta forma en vez de decir: "señores, yo traigo esto y se hace tal como yo lo traigo", Jorge Díaz tuvo la humildad suficiente para plantear este mecanismo de retorno entre autor, director y actores. Creo que Jorge Díaz fue el primer impulsador de la creación colectiva."

Guzmán: "Hay una cosa que va a parecer increíble, pero que se sigue manteniendo hasta hoy día. Yo creo que el ICTUS marcó la aparición real del humor en Chile. En "El Cepillo de Dientes" de Díaz, por ejemplo, así como en otras de sus obras, la "pasta" que la unía y por medio de la cual se entregaba era el humor. De ahí viene uno de los descubrimientos que después hemos hecho: que una manera de atacar al chileno, de hacerlo que le conciernen las situaciones planteadas en el escenario y que se comprometa con ellas es el humor".

Girolamo: "Yo destacaría lo que para mí fue realmente importante de la obra de Díaz. No fue tanto la temática que si bien podía estar inspirada en la mediana burguesía tradicional, que Jorge conocía muy bien, planteaban situaciones y problemas universales como el desencuentro de los seres humanos. No, lo importante fue que aportó una mane

ra de expresión, que rompía ciertos esquemas que en Chile se consideraba tabú. El estilo, la estructura dramática de sus obras constituyó una ruptura total frente a los cánones de los grandes académicos del teatro chileno."

Sharim: "Díaz rompió el naturalismo criollista que era la única forma que se concebía para hacer teatro chileno en esa época".

Guzmán: "A mí me tocó una experiencia absolutamente novedosa en la "Introducción al Elefante y otras Zoologías". Yo, siendo una actriz que ya tenía un cierto proceso de desarrollo, que sabía muy bien lo que tenía que hacer, de repente me toca hacer esta obra en que había un comité creativo integrado por varias personas (Claudio, Nissim, Jorge Díaz, y Celedón); luego, en que traían de a poco pequeñas escenitas y tercero, en que a mí me tocaba hacer distintos personajes. Con esto me empecé a dar cuenta de que por primera vez trabajaba para la obra y no para el personaje. Porque o el personaje no tenía un gran desarrollo o porque se fabricaba en el acto. Entonces, para poder representarlos yo tenía que comprender todas estas pequeñas situaciones que conformaban la obra. Así comienza a nacer el método de trabajo que adoptamos."

Finalmente, es también hacia el término de esta etapa que entre los miembros de ICTUS se despierta una inquietud que se convertiría en uno de los postulados centrales de su labor. Recibe la conceptualización de "teatro de la contingencia".

Hasta ese momento, la generalidad de las obras montadas por ICTUS, incluyendo las de Díaz, habían abordado problemáticas más psicológicas y existenciales que histórico-sociales o políticas. Al mismo tiempo

se asumían con una perspectiva universalista en el entendido que planteaban las inquietudes del hombre contemporáneo, genéricamente entendido. Sin embargo, "Introducción al Elefante..."(1) y una obra anterior, "Libertad, libertad", reflejaban en sus temáticas los problemas contingentes que vivían extensas capas sociales de las naciones latinoamericanas.

El cambio de perspectiva es atribuido por el grupo a que sus integrantes no permanecieron indiferentes al ambiente de efervescencia social y de radicalización política que experimentaba en esos años el país y el continente.

Esta situación, más allá de tener un efecto coyuntural o pasajero en la labor de ICTUS, quiso ser asumida de manera permanente, incorporándose, como se dijo, a sus postulados teatrales.

Girolamo: "Las dos obras son un caso concreto de cómo la relación estrecha con el medio social contribuyó a lograr una síntesis artística. Eso fue más patente todavía con "Introducción al elefante..." puesto que fue una obra del grupo. Me acuerdo que cuando leímos "Libertad, libertad" hubo unanimidad por primera vez en mucho tiempo para montar una obra. Lo hicimos en seguida. Contactamos para una función de pre-estreno a nuestros amigos políticos --el sector "tercerista" de la D.C.-- y la reacción fue la misma. Entonces había una correspondencia entre la vanguardia artística y la política. Este fue un caso en que se percibió la latencia del momento histórico y se plasmó artísticamente. El ICTUS, al margen de los resultados netamente artísticos, logró algo muy importante: ser un teatro que se anticipa a los hechos. Desde

(1) Estrenada en 1968.

ese momento siempre ha estado tratando de ser fiel a lo que nos sugería el momento histórico. Eso, y un teatro de la contingencia, tal como yo lo entiendo, es la misma cosa. No un registro sociológico de lo que está pasando, sino que dejar que lo que está pasando en un momento determinado informe tu punto de vista artístico y tu manera de ser".

3. 1968 - 1976 : búsqueda de un método y un lenguaje expresivo.

Esta última etapa se desarrolla en ICTUS como respuesta a la crisis dramaturgica nacional expresada en una aguda escasez de nuevas obras y autores. Como no se quiso cambiar de línea de producción teatral, la solución se vió en la creación colectiva del próximo montaje.

Girolamo : "Ante esa situación, y después de toda la experiencia que traíamos, tampoco queríamos montar obras clásicas o del repertorio universal. Entonces fue que resolvimos empezar a decir nosotros mismos nuestra palabra, bien o mal. En el hecho, nosotros no teníamos voz propia hasta ese momento. Y así comenzamos a trabajar nuestra primera creación colectiva: "Questionemos la cuestión".

Como se ha podido desprender de los puntos anteriormente señalados, una decisión como ésta difícilmente podría haberse enfrentado decididamente de no mediar la existencia de un equipo homogéneo, unido por una experiencia artística común y más o menos prolongada.

Lo que sigue desde este momento en adelante constituye la historia más conocida del grupo. Su labor encuentra simultáneamente una base sólida sobre la cual iniciar la búsqueda de un lenguaje expresivo propio, a través de la estructuración y la aplicación de un método de trabajo(1), y un creciente reconocimiento social y artístico a esa búsqueda de parte del público y la crítica.

Lo primero fue obtenido como resultado de casi toda la producción televisiva del grupo, contenida en cinco temporadas anuales de emisión del programa "La Manivela" (1968-1973; 1975) y de la producción teatral de todo el período: desde fines de 1972, las obras "Tres Noches de Un Sábado" (Contreras, Cornejo, Alcalde e ICTUS -1973-1974; 1975) "Nadie sabe para quién se enoja" (ICTUS, 1974); "Pedro, Juan y Diego" (David Benavente e ICTUS, 1976-1977); y, finalmente, "Cuántos años tiene un día?" (Sergio Vodanović e ICTUS, 1978)(2). La gran acogida de público en toda esta última etapa ha hecho que los montajes del grupo se mantengan en cartelera entre 25 ("Tres noches...") y 12 meses ("Nadie sabe..."). Lamentablemente no se cuentan con los datos exactos del número de público. De acuerdo a lo expresado por integrantes de ICTUS, la primera de las obras mencionadas habría llegado a tener 120 mil espectadores.

Asimismo, la prensa y la crítica especializada ha otorgado diversos premios a dos de sus cuatro últimos montajes ("Tres noches de un Sábado" y "Pedro, Juan y Diego") y, anteriormente, al programa de TV, "La manivela".

(1) La exposición de dicho método se encuentra contenida en el último capítulo de este trabajo.

(2) "¿Cuántos años tiene un día?" llevaba 4 meses de exhibición cuando se entrevistó al grupo.

"La Manivela" era un programa semanal que mediante el humor, la sátira y el absurdo abordaba los temas y situaciones más discímiles propios de la vida humana y social contemporánea. También comenzó a indagar desde una perspectiva antropológico-costumbrista en las conductas y valores de las distintas clases sociales chilenas. El programa alcanzó un elevado nivel de audiencia hasta llegar, de acuerdo a una estimación hecha por los miembros del ICTUS, al millón y medio de espectadores. La periodicidad de su emisión obligó al grupo a poner a prueba y perfeccionar la eficacia del método de creación colectiva, le permitió lograr una homogeneidad plena entre sus miembros y, finalmente, hizo que se diera a conocer ampliamente entre un público masivo, lo que hizo aumentar y diversificar su público teatral. Si bien el programa decayó en su última etapa y luego fue suprimido en Septiembre de 1973, para tener una pequeña reaparición en 1975, su realización alimentó la práctica teatral del grupo.

Guzmán: "Para mi gusto "La Manivela" se terminó deformando, mecanizando; se transformó en la aplicación de una serie de trucos y fórmulas. Ya no había experimentación, se fue codificando que es lo peor que le puede pasar a un artista. Eso habría sido fatal si al mismo tiempo no hubiéramos tenido el teatro. Ahí volcamos y seguimos desarrollando la experiencia positiva de la TV. Su resultado fue "Tres Noches de un Sábado", que estuvo dos años en cartelera".

En plena exhibición de esta obra ocurre en Chile el golpe militar; ésta continúa su representación con algunos cambios menores. Pero la experimentación teatral del grupo se va a desenvolver de ahí en adelante en un contexto económico y cultural completamente modificado.

El ámbito teatral nacional se vio expuesto a profundas readecuaciones y regresiones. Se profundizó en forma aguda la crisis económica que afecta especialmente a las compañías teatrales independientes y se añadió un nuevo elemento de crisis: la censura ideológica y serias limitaciones a la expresión pública y la comunicación de masas. Ambos factores han provocado el cierre y desarticulación de muchos grupos teatrales, la emigración de sus componentes o el cambio de orientación en la línea de su producción artística.

En este contexto, ICTUS es la única compañía profesional de carácter experimental que soportó la crisis. La económica, realizando una gira a Argentina en 1975 y el mismo año, consiguiendo volver por un tiempo a la TV; pero, sobre todo logrando mantener una alta cifra de público durante todos estos años. La censura ideológica ha podido soslayarla en gran medida por el carácter no directamente contingente de las obras que exhibió durante el período en que ésta se aplicó en forma más rigurosa (1973-75). También cabe mencionar en este punto que la legitimidad que ha logrado el grupo en el medio social y cultural ha hecho menos probable la acción de eventuales sanciones disciplinarias en su contra.

Posteriormente, económica más seguros y aflojadas en algún grado las restricciones ideológico-políticas imperantes en el país, ICTUS retoma en sus dos últimos montajes la opción de hacer un teatro directamente contingente. Intenta con ello expresar los problemas e inquietudes de vastos sectores sociales que se han visto afectados en sus derechos individuales y sociales con la implantación del régimen autoritario.

4. 1976 en adelante: escisión y renovación del equipo de trabajo.

Con todo, el proceso ascendente que ICTUS ha ido siguiendo en el desarrollo de su método y de sus posibilidades expresivas que, para muchos, obtuvo su punto máximo con las obras "Tres Noches de un Sábado" y "Pedro, Juan y Diego", se ha visto afectado por factores de orden interno.

En 1976, durante la representación de esta última obra se produce la escisión del grupo, ya que dos de sus integrantes (el director y actor Jaime Vadell y el actor José Manuel Salcedo) forman una compañía propia ("La Feria")(1). Con esto, quedaron solo tres miembros antiguos, debiéndose renovar el resto del elenco.

Esta situación ha hecho perder el alto grado de homogeneidad interna que había logrado ICTUS a través de los años y obliga a los miembros que quedan a volver, de alguna manera, atrás. La principal tarea en estos momentos es la de transmitir la experiencia adquirida a los nuevos integrantes de la compañía con el fin de reconstituirla. Y paralelamente deben seguir creando, conjuntamente con otros dramaturgos, nuevas obras teatrales. Pero el problema que se presenta es que la creación colectiva resultante, por lo menos durante un tiempo, va a verse algo disminuida en su riqueza y coherencia potencial.

Sharim : "Creo que a esta etapa es difícil ponerle título por el momento. Porque nos estamos encontrando a diario con este problema: por un lado, necesitamos que los que están actualmente en el grupo entiendan lo que hemos hecho y cómo lo hacemos. Y por otro lado, no nos basta con que ellos entiendan eso sino que necesitamos que nos sigan aportando al nivel en que estamos

(1) Ver Testimonios N° 1 :El Teatro "La Feria".

nosotros. Entonces, a su vez, los demás, por llegar a ese nivel tienden a saltarse etapas y pegar un brinco. Tienden a hacer eso legítimamente, porque nadie quiere ir empujando el carro desde atrás."

III. EL ICTUS FRENTE A LA CREACION TEATRAL

¿Qué es un hombre, en realidad?

¿Qué soy yo? ¿Qué sois vosotros?

Cuanto escuchéis aquí

quiero que os lo atribuyáis

porque si no

perdeis el tiempo escuchando mis palabras.

Walt Whitman

ICTUS nació y vivirá mientras pueda mostrar por medio del teatro, que nuestra generación cree en una posibilidad de cambio.

Las obras que aquí presentamos ahondarán en los problemas vivenciales del hombre, porque, en la medida que nos reconozcamos podremos mejorar

nos (*).

(*) Reflexiones puestas en cuadros en el foyer de la Sala "La Comedia" de ICTUS.

III. EL ICTUS FRENTE A LA CREACIÓN TEATRAL

ICTUS es una entidad creativa compleja, ya que, como se ha visto, desde 1968 no sólo pone en escena obras teatrales sino que él mismo las crea mediante el método de creación colectiva. Este hecho se traduce en que tiene una posibilidad amplia de definir, controlar y realizar su labor teatral tanto desde el punto de vista ético como estético. A través de estos años, ha ido elaborando concepciones teatrales y culturales que se ligán coherentemente con su método creativo.

La definición que un grupo teatral puede hacer acerca de sus objetivos creativos básicos puede ubicarse preferentemente en el campo de lo personal (hago teatro porque me gusta, para expresarme, etc.) de lo social (lo empleo como instrumento de activación social) de lo económico (para ganarme la vida) o propiamente de estética teatral (me defino por un teatro-de-arte, por un teatro brechtiano, ibseniano, etc.).

En el caso del ICTUS, nos encontramos con que sus objetivos teatrales no están definidos en claras categorías previamente conceptualizadas, que pudieran corresponder a "postulados" teatrales. Estos más bien fluyen de la conversación, abarcando todos los niveles arriba expuestos (personales, sociales, económicos y teatrales). Mas no por su expresividad difusa dejan de ser coherentes o claros. Por el contrario, poseen una fuerte lógica interna.

Primeramente, se sistematizan las aproximaciones personales de los miembros de ICTUS frente a su labor teatral, que definen su motivación creativa básica. Es decir, cual es la función personal y social más general que buscan satisfacer con su teatro y que determinan tanto sus objetivos específicos como en especial su método.

Con posterioridad, se expondrán las definiciones propiamente teatrales que informan su creación, y el tipo de teatro en que éstos se vuelcan.

1. Aproximación general del ICTUS al quehacer teatral.

Sharim: "Yo creo que tú en el ICTUS te pones en un punto que es la conjugación de un propósito existencial, que es la vida artística como sistema de vida, de un propósito ideológico, que es el punto en el que uno se para para observar la realidad, la conciencia que tienes para enfrentar esa labor artística, y de una necesidad material que es la necesidad de obtener tus medios de subsistencia. En síntesis: existencia, conciencia y economía (1).

-- PROPOSITO EXISTENCIAL (2).

Permanentemente el ICTUS sitúa sus propósitos existenciales en el centro de su actividad teatral. Sin embargo, junto con establecer esta identificación entre teatro y vida personal, correlaciona su vida personal con la de los demás componentes de la sociedad. Esta última correlación se justifica a partir del hecho de que, por ser ellos parte activa de la vida social, estarían expuestos a las mismas condiciones estructurales y estímulos que el resto de la sociedad, reaccionando por tanto frente a ellos "normalmente".

De aquí que su teatro, expresivo de sí mismos, sería igualmente expresivo de la porción de sociedad que ellos representan.

(1) No abordaremos en esta parte la dimensión económica, ya que ésta ha sido tratada previamente.

(2) La definición del "propósito existencial" es meramente analítico ya que, como se expresara, se conjuga con el "propósito ideológico" que expondremos más adelante.

Tendríamos así:

Expresión teatral - expresión existencial grupo ICTUS - expresión de la sociedad a que pertenecen.

a) Expresión Teatral - expresión subjetiva de un ser social.

Girolamo: "Para mí, el teatro siempre ha sido un medio para expresarme. Y al expresarme, expresar las ideas, lo más interior que me conforma no sólo como ente personalísimo sino como ente social. La conjugación de estas dos partes siempre ha existido en el ICTUS".

Sharim: "Con respecto al teatro, me pasa lo mismo que cuando a uno la preguntan "para qué vivo". Es muy difícil responder eso al margen del mismo proceso de la existencia. Yo me explico la vida en la medida que la vivo. Yo sólo me puedo explicar la actividad teatral en la medida que la vivo plenamente.

"Sí me preocupa como ser viviente, y por tanto como hombre de teatro, dejar huella. A mí me gustaría tener una incidencia social e histórica: que este trabajo mío se inserte en un contexto histórico y sirva para algo y para alguien. Que sirva en el sentido de mi propia orientación vital. Si yo tengo principios ideológicos o doctrinarios, también los tengo en el teatro. La vía que yo elijo para darle cauce a eso es la vía teatral."

b) Subjetividad: motor de la creación.

Girolamo : "Yo soy un fanático de la subjetividad. Yo no creo en la tal cacareada objetividad. Toda "objetividad" tiene un punto de vista. Yo ya resolví ese problema: no eliminando mi subjetividad, tratando de ser objetivo, sino asumiendo completamente mi subjetividad. Yo no puedo cercenar mi subjetividad, mi sensibilidad, por el miedo de que esa subjetividad me impida proyectarme en la trascendencia. Qué arriesgo: que mi subjetividad sea tan pobre que no interese a nadie. No existe nadie tan subjetivo que no tenga contacto con los demás seres humanos.

"La subjetividad es un motor para hacer arte: busco asumirme en toda mi subjetividad, que es mi punto de vista sobre las cosas".

c) Subjetividad: procesadora de lo social.

Sharim : "Se nos ha definido como existencialistas e intimistas, malinterpretando el hecho de que ubiquemos a la subjetividad como motor de la creación.

"Nuestro teatro no es individualista, porque si hay un teatro que está insertado en la realidad chilena es el ICTUS. No porque seamos sabios investigadores, porque digamos "hay que servir al pueblo y para eso hoy voy a estudiar esto, mañana esto otro etc." Eso sería pretencioso y artísticamente no válido. Nosotros so-

mos gente como cualquier otra, y en esa medida estamos artísticamente insertos en la sociedad.

"Nuestra postura se diferencia del existencialismo de la Françoise Sagan en que, para ellos, su sola existencia personal es lo principal. Para nosotros, lo que importa es nuestra existencia en el mundo. Ahí hay una dialéctica, puesto que la vivencia personal se extiende, interpreta y evalúa a partir de una ideología, la que le otorga lucidez y proyección histórica a la reflexión sobre la existencia.

"Ahora, la persona que tiene una ubicación personal, un punto de vista y una ideología que tenga algún interés, es representativo de un núcleo mucho más amplio que su propia persona. En el caso del ICTUS, la prueba de ello es que tenemos un vasto público que nos sigue.

"Por otra parte, me decían el otro día que la creación colectiva es una manera de descubrir o recibir el inconsciente colectivo, de procesarlo a través de tu propio aparato y devolverlo. Y es cierto.

"Uno se pregunta: qué hago, a dónde voy, cuáles son las metas y problemas a que me enfrento?

"Contestando esas preguntas, uno descubre lo que el medio social hace de uno mismo. Y cuando esa respuesta se junta con la del otro, y del otro y del otro más del grupo, estás recogiendo elementos del inconsciente colectivo. Después de procesarlo de acuerdo a ciertos métodos, lo devuelves al medio. Por lo tanto, las posibilidades de que exista una identidad en este des -

cubrimiento entre el emisor y el receptor son muy grandes, en la medida que seas un tipo medianamente metido en el proceso social que se está viviendo".

Guzmán: "El temor de que el micro (lo personal) no pase al macro (lo social) proviene de una alienación muy grande: el artista se siente absolutamente diferenciado, único, cree que el "arte" lo ha independizado de la vida. Postulan que soy tan rara que cuando me pasan cosas y reacciono, mejor que me quede calladita. Eso es un individualismo, un orgullo satánico, un aburguesamiento que no te entiende como un trabajador de la cultura, en que somos todos iguales. Ese planteamiento te impide una relación interdisciplinaria: sólo me podría conectar con los psiquiatras."

"¿Por qué yo no puedo estar incrustada en la realidad? Entonces yo no tengo ningún miedo de la subjetividad. Porque es de la única parte de dónde puedo partir. Por que cómo voy a partir de un dolor de muelas tuyo. Tengo que partir del mío. ¿Y cómo van a ser tan distintas mis muelas de las tuyas? El punto de partida no te impide llegar a otras partes."

-- PROPOSITO IDEOLOGICO.

El propósito existencial se liga a un propósito ideológico, "que es el punto en el que uno se para para observar la realidad, es decir, la conciencia que se tiene para enfrentar la labor artística".

(1) De un documento de la "Caja de la Memoria" del "CUT".

El ICTUS tiene dos facetas en su dimensión ideológica: una más permanente (el humanismo) y otra más contingente (la causa chilena actual) . Sin embargo, esta ideología del grupo no se antepone ni se expresa consciente o premeditadamente en sus obras sino que brota espontáneamente en la medida que su expresión está ligada a su definición personal.

a) Creación artística : expresión de la ideología del grupo.

Sharim : "Pienso que el arte es la expresión más elaborada de la ideología, no la única, que tiene posibilidades de penetrar donde otras formas o manifestaciones ideológicas no penetran. En nuestras obras, lo ideológico nunca es el punto de partida. Al elaborar las obras no nos preguntamos qué consecuencias ideológicas tiene tal o cual escena o ejercicio, ni qué postulados ideológicos queremos defender o combatir. Cuando está terminada la obra, ahí nos despegamos de ella y analizamos qué dejamos, qué es nuestro y qué rechazamos. Aunque generalmente rechazamos aspectos formales y no de tipo ideológico. Yo me atrevería a decir que nuestro productos son muy representativos de nuestra ideología, muchas veces más de lo que uno podría pensar en forma consciente."

b) Ideología del Grupo.

b.1. Teatro humanista y favorecedor del desarrollo personal y colectivo.

La perspectiva ideológica central del ICTUS es la preocupación por la formación de un hombre integral; cada vez más completo y más "personal", capaz de asumirse a sí mismo y a la sociedad, luchando por superar sus carencias y limitaciones. Su teatro busca así, defender a la persona humana como sujeto de su propio proyecto de vida. (1). Todos los ámbitos de la realidad personal y social deben incluirse en esta búsqueda.

Guzmán : "Desde el punto de vista de la ética, para mí hacer teatro no significa hacer obras. Significa modificarme yo como persona. En ese sentido soy "bergmaniana" ciento por ciento. Yo no quiero ser mejor actriz, sino que ser mejor persona y por eso abrazo la causa del ICTUS. Me parece que esa militancia me ayuda a mí a crecer, a superarme, a autocriticarme."

Sharim: "Compartimos todos los postulados de mejorarnos como individuos, como seres humanos, de crecer, de ser mejores. Y de contribuir a que los demás -nuestros espectadores- puedan también crecer".

Girolamo : "Lo que a mí me une a mis amigos y a mis compañeros son mis carencias. Poniéndolas juntas, podemos complementarnos y reflexionar sobre la contingencia."

(1) De un documento de definición interno del ICTUS.

b.2. Teatro Nacional.

Esta motivación por superar las carencias no se da en el vacío, sino que dentro de la sociedad a que el ICTUS pertenece. Carencias que por tanto están determinadas históricamente y que por lo tanto, expresan necesidades colectivas a las que el grupo tiene que responder en cada momento.

Guzmán: "La causa del ICTUS es la realidad chilena. Esa es la gran causa: mi país. Por supuesto que entendiendo que mi país es latinoamericano, que más allá está Europa y más allá está Asia. Parto de aquí, pero abriendo un abanico de posibilidades y de perspectivas .

"Cuando hicimos "Tres Noches de un Sábado"(1) y nos preocupamos de la pareja, pensamos que dentro de todo ese conjunto abigarrado de cosas semicaóticas que estaban ocurriendo, a nadie le interesaba el problema de las relaciones humanas. En ese momento, a nadie le interesaba cómo se iba a hacer el amor en un régimen socialista: a nadie le interesaba cómo se iban a relacionar las personas entre sí. Entonces llega un momento en que el ICTUS, en medio de la Unidad Popular, entrega "Tres Noches de un Sábado" y resulta que esta gente que no habla de la nacionalización del cobre, que no habla de Reforma Agraria ni del desabastecimiento, ni del imperialismo, en plena época de la UP, recoge un rasgo relevante de su tiempo. Y la obra se convierte en un éxito de dos años, lo que revela que era un problema social, que aquello era sentido por la gente como algo importante."

(1) Obra estrenada en 1973, elaborada a principios de ese año.

Sharim: "En cambio, yo diría que el quehacer ideológico hoy día en Chile es clarísimo cuando ves que en este país un gran núcleo de personas acepta las barbaridades que se han aceptado, que maten gente, que exilien gente, que torturen gente, que excluyan gente, que echen a la cama a la gente a una hora determinada, que haya una moralina sexual, una beatería en todo, etc. Cuando hemos retrocedido 30 o 40 años es tan fácil plantearse un objetivo ideológico, es tan concreto, tan obvio. El problema es si pones ésto en caracteres de absoluto, es decir, para hoy, para mañana, o pasado mañana. Eso no lo sé; es más complicado.

"En estos momentos en Chile la opinión es clarísima: hay que enseñarle a leer a un pueblo el abecedario, el abecedario de la sensibilidad, no sólo del intelecto, hacia las cosas más elementales, hacia la vida concebida en los términos más amplios. Alguien decía por ahí que una obra de arte importa, que su dimensión está determinada, por la cantidad o el trozo de universo que sea capaz de abarcar. Yo creo que esa es una definición, incluso política, de lo que es la superestructura artístico-ideológica".

2. Definiciones Teatrales.

Las anteriores perspectivas generales que tiene el grupo frente a su relación con el teatro y con la vida social se expresan en las siguientes definiciones del tipo de teatro que buscan hacer: definiciones que se remiten más a aspectos de contenido ético que de oficio teatral propiamente tales.

-- TEATRO CONTINGENTE.

Su concepto del teatro humanista, que busca el desarrollo humano integral de un hombre no abstracto sino que situado histórica y espacialmente deriva en el postulado del teatro de la contingencia.

Sharim: "En el ICTUS estamos todos de acuerdo, tenemos fe y confianza en que uno es un ser ingerente, que los pequeños resortes que uno toca producen efectos sociales. La forma de tocar los resortes es común, los propósitos generales también.

"Yo no trato de hacer un legado para la posteridad, sino de comunicarme con los seres humanos que tengo al frente. Si además trasciendo en el tiempo, fantástico, tanto mejor".

Girolamo: "¿Quién puede medir la resonancia que puede tener una obra de arte en el tiempo? Yo estoy tratando de comunicarme con "mi gente", no con el hombre universal, ontológico. A mí me interesa sobre todo haber incidido en mi realidad, en mi tiempo. No que la posteridad en seis siglos más descubra que fui un genio y hoy sea un incomprendido".

-- TEATRO DEVELADOR Y EDITOR DE CONDUCTAS NUEVAS.

En la medida que el ICTUS busca un perfeccionamiento humano a través de la superación de las restricciones personales y sociales que impidan su desarrollo, su teatro aspira tanto a detectar esas limitaciones (desenmascarar, generar conciencia) como estimular su superación (edición de conductas nuevas). Conductas nuevas que rom-

pen con la norma social o conductual dominante, generando con ello una ampliación de las posibilidades de pensamiento y acción tanto para los emisores (el grupo teatral) como para los receptores. Cumpliría en este sentido un rol de innovación y de promoción de cambio a nivel "micro" y "macro-social".

Sharim: "Yo creo que un teatrista crece como ser humano en general en la medida que vaya descubriendo razgos que des conoce de sí mismo. Editando en el escenario conductas socialmente inéditas va reconociéndose a sí mismo"

Girolamo: "Y haciéndose. Al descubrir conductas inéditas, te vas enriqueciendo como persona".

Sharim: "Y al mismo tiempo esta actitud de descubrimiento, al referirse a un abanico amplio de posibilidades, no va descubriendo solo subjetividades tuyas, sino lo que le pasa a muchos individuos parecidos a tí. Y es ahí donde el asunto adquiere categoría generalizadora y por lo tan to, artística.

"Editar una conducta nueva es hacer algo que nunca te habías atrevido a hacer. La gracia que tiene el teatro es esa. Porque si está prohibido en Chile andar "en pe lota" en la calle y tú te empelotas en el escenario, esa es la primera posibilidad que se tiene para poder editar una conducta que aún no se puede editar socialmente. Ahora bien, las posibilidades sociales para editar conductas no se refieren solamente a prohibiciones municipales, sino a problemas que el medio te ha ido incorporando. Entonces cuando esas conductas se ven en el escenario, tú vas a reconocerlas como posibles de editarse. Y puede que descubras que eres más feliz o más libre haciéndolas".

Girolamo: "Con eso se desmisticifica, se sacan máscaras. Hay una serie de máscaras que tenemos de tal forma incorporadas a nuestra identidad que no las reconocemos como tales. Por ej.: la Delfina da la impresión de ser muy nómada, pero vive aterrada. Y hacer la Rosalía en "Tres Noches de un Sábado" le permitió sacarse esa máscara y liberarse a través de la búsqueda de la conducta inédita".

"Concretamente yo diría que buscamos entablar una comunión con el público, despertando lo que nosotros llamamos el "inconsciente colectivo". Lo que quiero hacer en el teatro es abrirme a mí mismo los ojos, así como ayudar a abrírselos a los demás para que la vida se nos aparezca más plena, más clara. Clarificar el porqué, el cómo, el para qué estoy aquí en el mundo y en Chile. Nos identificamos con el público que va a nuestra sala porque le planteamos: "Mira, a mí me pasa esto, ¿a tí te pasa igual o no?". Eso quiero decirle al público.

"Decirle también que, como dice la canción, "codo a codo somos más que dos". En la sala se produce una comunicación que va más allá de las 180 personas consideradas individualmente. Se produce un momento cualitativo superior, un pensamiento y un sentimiento colectivo. Quiero ayudar a ser más, a entender qué crestas es lo que pasó y está pasando, porqué estoy así. Quiero que los problemas míos sean de los demás y al revés.

"Queremos lograr que el público se atreva a romper esquemas, a perder el miedo a hacer cosas. A mí me da miedo el miedo que tiene la gente para abrir nuevas posibilidades de acción y de pensamiento".

Guzmán: "Yo creo que el conocimiento de las propias carencias conlleva un principio de modificación, de maduración o mejoramiento de las mismas. Yo creo que si nuestro teatro nos hace descubrirnos, también hace que el otro se descubra y así el público comienza a tomar conciencia de lo que está pasando. Ese es el estímulo que desde el punto de vista del arte se puede hacer. El arte no va a hacer la Revolución, pero la verdad es que las medidas concretas para hacer cambios de estructura de la sociedad se deben ajustar a grandes estrategias.

"Yo creo que las grandes estrategias parten del conocimiento que nosotros le estamos entregando a un pueblo entero de lo que le está pasando, de lo que a nosotros nos está pasando, porque nosotros no somos tan distintos. Por alguno de estos vehículos el público va a ir viendo lo que pasa y eso ya es para mí un principio de modificación. Porque en último término estamos haciendo arte en Chile para Chile, y para que Chile sea mejor.

-- TEATRO NO-PANFLETARIO.

El ICTUS dice privilegiar el campo de la existencia : como se es, como se actúa, como se comporta la gente en la realidad; y no de la ideología o del pensamiento : como se quisiera ser, como debería ser de acuerdo a una doctrina política o filosófica. "No me importa lo que tú pienses sino que me importa lo que tú haces" (D. Guzmán). En ese sentido, no se busca utilizar las obras como un vehículo directo de expresión ideológico-personal vía lo "discursivo", actitud que se visualiza como un voluntarismo. Más bien, la postura ética de los personajes y de la obra debe surgir de una relación "real" con la situación que ésta plantea. Este planteamiento corresponde a una visión de la expresión estética o artística de la ideología.

Sharim: "El arte tiene un canal específico por donde se expresa la ideología. No basta con tener ideología en general : debe saberse verter artísticamente en una obra. Una de las particularidades que tiene la ideología en el arte escénico es que debe expresarse a través de la acción y conciencia posible de los personajes. Por ejemplo: si en "Pedro, Juan y Diego", cuando el capataz pone horas extraordinarias sin remuneración, yo hubiese reclamado paufletariamente mi derecho a reaccionar ideológicamente como personaje, habría hecho un discurso: que la explotación, etc. etc... Y ahí se habría acabado la obra. Si uno reflexiona y aplica con un carácter artístico la ideología, tú sabes que el personaje no se va a chupar. Por eso, tengo que explorar, ver lo que pasa a mi alrededor, y eso expresarlo en la obra.

"Lo otro -lo que yo quisiera decir en una situación dada -parece correcto ideológicamente, pero paradójicamente es voluntarismo. Aplicado a un plano político, puede dar resultado . Aplicado a un plano estético, transforma las obras en panfletos".

-- BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE TEATRAL NACIONAL.

Del interés por expresar problemáticas nacionales, de afectar y modificar al público teatral, y también de ampliar en lo posible el radio de recepción de sus obras, surge según ICTUS, la búsqueda de un lenguaje que interprete las formas de comunicación, de comprensión, y de sensibilidad nacional.

Guzmán: "Creo que el gran problema de los intelectuales o de los trabajadores de la cultura en América Latina es que hay

un desfase tremendo entre ellos y las masas populares. "La Manivela" por ejemplo, si bien nos quedamos muchas veces en la conversación o la anécdota doméstica, era un programa que lo veían desde Vitacura a Pila del Ganso, que tenía elementos como el humor, algo de costumbrismo y otros por los cuales llegaba efectivamente al público. Si tú suprimes absolutamente todas las formas tradicionales con que el pueblo aprehende el fenómeno cultural ¿con qué te quedas para partir? Brecht por ejemplo hizo su teatro en Alemania con una cultura de siglos en que la gente estaba acostumbrada a ver diez horas seguidas de óperas de Wagner, entonces ese público aguanta cualquier cosa. Pero nosotros no, que somos disgregados, que queremos al tiro saber qué va a pasar, si nos gusta y atrae o no lo que estamos viendo. Entonces no podemos llegar y aplicar aquí esos postulados; que pueden ser correctos en otros contextos.

"Por eso, nos preocupa ubicar cuál es la forma dramática más adecuada a nuestra ideosincracia para hacer un teatro cuyos temas, problemáticas y métodos sean chilenos, surgidos de nuestra realidad. Pensamos que el "sketch" es una buena forma. El humor permite lograr un contacto efectivo con el espectador, lo logra interesar y concentrar en lo que está viendo. Pienso que nuestra forma de pensamiento, la de nuestro público, no es la lógica rigurosa, aristotélica como la de los europeos. Además, ellos poseen una tradición de siglos como espectadores de teatro. Nosotros no, queremos captar las cosas en forma rápida, a chispazos, a pedacitos. Quizás esto de pensar "a pedacitos" sea lo que más define nuestro propio desarrollo como teatristas.

"Yo creo que el teatro ICTUS está buscando un tipo de relación distinta con el público. Yo creo que la gente -- éste es un postulado central -- no se entiende por las ideas ("nadie convence a nadie"). Yo creo que de lo que se trata, y en eso hay que ser creador - (y por eso que yo insisto que hay que poner el acento en el método y no en el producto) - es buscar los mecanismos de contacto con el público.

IV. METODOLOGIA DE CREACION TEATRAL

Desde 1968, el ICTUS ha hecho teatro en base a la creación colectiva, siendo uno de los precursores en el uso de este método en Chile. Método que se fue desarrollando y perfeccionando con el aporte de los diversos teatristas que participaron en esta institución en los últimos diez años y que fue también alimentado por su intensa actividad televisiva.

Pone este teatro un énfasis especial en la importancia del método de creación teatral, ya que es una base fundamental que afecta tanto la forma como el contenido de las obras realizadas. Manifiesta por ello un gran interés en constituirse en un centro de experimentación, en un laboratorio donde se vaya configurando y precisando un método de trabajo adecuado a sus objetivos ético-estéticos.

1. Forma de Producción:

Toda metodología teatral se sustenta en un estilo de producción, o forma, en que el grupo se organiza para trabajar, y la actitud con que enfoca este trabajo.

a) Organización del trabajo.

Al dar cuenta anteriormente de la estructura orgánica del ICTUS, se apunta que ésta está constituida por socios estables y por actores...

res contratados, en su mayoría recién ingresados. A nivel del proceso de creación, este hecho tiene por consecuencia el que los socios, miembros más antiguos, forman un Comité Creativo (al que se integra un dramaturgo invitado), ente encargado de dar la línea artística y metodológica que orienta y sanciona en último término el producto resultante de la creación colectiva. En el acto de la creación colectiva propiamente tal, participan todos los miembros del grupo (socios y contratados) aunque en ocasiones los actores que realizan roles menores se integran cuando la obra ya está elaborada.

El ritmo de trabajo es intenso y prolongado: la elaboración de una obra puede tomar de cinco meses a un año durante los cuales se trabaja seis días a la semana, 4 horas diarias. Por otra parte, el trabajo dentro del ICTUS se realiza fundamentalmente en equipo, produciéndose una cierta difusividad de los roles, en especial al interior del Comité Creativo. Es decir, cada miembro de éste participa en diferentes áreas de la producción teatral, más allá de su especialidad particular (como actor, director, dramaturgo, escenógrafo, empresario, etc.).

b) Actitud Creativa.

La metodología de creación colectiva empleada por el ICTUS se realiza en base a actitudes y capacidades creativas generales que atraviezan todas las fases del proceso de producción.

b.1. El arte: una pregunta permanente.

El acto creativo se enfrenta fundamentalmente con una actitud de búsqueda:

Guzmán: "El teatro ICTUS me ha permitido como persona, matarme al arte desde el punto de vista que a mí me interesa: el arte como una gran pregunta. En el ICTUS es difícil postular: yo quiero hacer tal cosa o yo pienso tal otra. Partir de una idea concreta, amasada, redondeada y envasada, eso es una cosa que hace mucho tiempo que se dejó de hacer. Nosotros partimos preguntándonos, preguntándole a la realidad. Se trata de investigar desde el punto de vista de una pregunta. Preguntas que cada uno honestamente va respondiendo.

"Por otra parte, la actitud con que se dan y se recogen las respuestas individuales es abierta. No se cree que exista una verdad o una interpretación absolutamente objetiva de la realidad. Por ello, cada aproximación a ella que hacen los miembros del grupo es considerada a la vez válida y revisable".

Girolamo: "Para nosotros, el hecho de pensar juntos es la regla principal del juego, sin temor a equivocarnos. Por último, tenemos también el derecho a equivocarnos. Lo que cada uno de nosotros dice no es ningún absoluto, sino que el pensamiento individual de cada uno se va completando y criticando con el aporte de los demás.

"Por ello, el ICTUS se concibe a sí mismo como una entidad creativa en permanente proceso, que incluso admite en su interior el "caos". Se va constituyendo "a pedacitos", en base a la progresiva acumulación de las experiencias previas, y de una permanente reflexión y revisión de la propia práctica".

- sub. 2.3. Capacidades personales y teatrales, que concurren a la creación colectiva.

Los procesos de trabajo conducentes a la creación teatral deben ser asumidos por cada integrante del grupo con tres actitudes específicas: autenticidad, conciencia y destreza.

La autenticidad se refiere al requisito de incorporar la propia existencia al fenómeno artístico en gestación a través de una actitud permanente de descubrimiento de sí y de sus mecanismos de conducta.

La conciencia se refiere a la necesidad de tener una percepción analítica integral del fenómeno estético en el cual se encuentra inserto el creador.

La destreza dice relación con la exigencia de poner en juego y perfeccionar la capacidad estética y significativa del instrumental expresivo del actor.

-2. Metodología de Creación Colectiva.

Toda metodología debe ser entendida como un instrumento técnico que permita lograr un producto determinado. En este caso elaborar, mediante la creación colectiva, una obra teatral que responda a los objetivos del emisor creativo: nacional, contingente, expresivo del grupo emisor y de amplios sectores sociales, agente de transformación o modificador de conductas, mediante un lenguaje no-pañfletario y afín a la sensibilidad nacional.

La metodología empleada por el ICTUS contempla dos fases claramente delimitadas, que se dan sucesivamente en el tiempo:

- a) Búsqueda de materia prima.
- b) Elaboración artística del material.

a) Búsqueda de materia prima.

Esta fase es la más afinada y la que domina mejor el grupo. En ella, mediante diferentes técnicas se va elaborando, a partir de la introspección personal y del juego escénico de los actores, un conjunto variado de ejercicios teatrales que servirán de base a la obra. La estructura, los temas, los personajes, las situaciones y los conflictos serán una resultante, no un a-priori, del material producido en esta etapa.

a.1. Introspección personal.

Girolamo: "Por definirse nuestro teatro como contingente, es decir, que surge y responde a la realidad chilena actual, el punto de partida para hacer nuestras obras es una búsqueda personal por captar aquellos problemas y preocupaciones que la realidad nos va suscitando. Para ello, nos planteamos preguntas a nosotros mismos las que respondemos con toda honestidad en base a lo que llamamos, "vómitos personales" (Por ejemplo, en "Cuántos Años tiene un Día" la pregunta fue: ¿qué nos jode, qué nos molesta hoy día en Chile, qué nos impide trabajar?). En un proceso de "desnudamiento" personal sacamos a luz nuestras carencias, nuestras debilidades nuestra manera de vivir y enfrentar el mundo."

Guzmán: "Nuestros "vómitos" reflejan lo que un actor vivió, so-
 nó, sintió, o lo que le contaron; lo que quiere, lo que no
 quiere, lo que lo apena, lo que lo alegra etc. Es funda-
 mental partir de nosotros mismos, de nuestra interiori-
 dad, con el requisito básico de que se realice con auten-
 ticidad".

Surge la inquietud de cómo es posible, en base al método de partir
 por la introspección subjetiva, elaborar o conocer personajes que
 responden a marcos ideológicos o culturales diferentes a los del
 grupo; por ejemplo, los antagonistas o "jodedores" en el plano ideo-
 lógico, personajes populares en el plano socio-cultural.

Guzmán: "También es posible descubrirlo mediante la introspec-
 ción: uno, como actor, escarba en sí mismo para en-
 contrar un equivalente motivador personal. Por ejemplo,
 si quiero entender lo que le pasa a un agricultor que lu-
 cha contra la Reforma Agraria, me imagino cómo res-
 pondería y lucharía yo misma si me fueran a arrebatar
 para siempre un bien muypreciado, por ejemplo, mi
 profesión.

"Por otra parte, no es tan difícil encontrar en uno mis-
 mo algunos rasgos que, exacerbados, puedan tipificar
 la conducta y motivaciones del "jodedor".

"Otra manera de lograr esto, que se está recién desa-
 rrollando a partir de "Pedro, Juan y Diego", es encon-
 trar los motivos del personaje a través de la acción fí-
 sica que realiza."

Girolamo: "Para construir personajes populares, por ejemplo, no
 hay observación directa. Esta no es ninguna garantía de

que el resultado artístico sea bueno. Aunque para el caso del artista, éste siempre está observando intuitivamente el medio. Se podría hablar de una experiencia vital del actor en la cual está incorporado un cierto conocimiento que le permite trabajar distintas situaciones y personajes".

Estas afirmaciones respaldan los postulados generales del ICTUS: se conciben así mismo como seres sociales, que recogen y contienen en sí equivalentes de la sociedad en general, lo que legitima su recurrencia a la subjetividad como motor primero de la creación.

Guzmán: "Quiero explicar lo del vómito subjetivo. Quiero explicar cómo construir el personaje de Cecilia Montes en "Cuántos Años tiene un Día". Voy a entrar a una cuestión bien personal, porque es la única forma de explicarlo. Yo, Delfina Guzmán, pienso que he hecho 25 años teatro, que a mí el teatro me ha dado toda una superestructura, una formación, una cantidad de conocimientos, una cantidad de aproximaciones a la realidad. Creo haberme llenado de una serie de cosas, me he enriquecido. Con todo este acopio de cosas, yo me meto a vivir en Chile actual y entonces me doy cuenta (esto es vómito mío) para qué todo esto, para qué me sirvió pensar, para qué me sirvió militar en un partido, para qué me sirvió entender las contradicciones del sistema social, para qué me sirvió tener los hijos que tengo si me los pueden matar en cualquier momento, para qué, para qué. Para qué diablos estoy viviendo, para que me jodí, para qué me desarmé por dentro y por fuera.

"Estaba en crisis porque sentía que mi existencia, todo lo que yo había entregado, que el mundo me había entregado, era inútil ahora. De ahí partí, y esto era lo que

me desesperaba. Yo no sabía si quedarme en Chile o no, lo pensé muchas veces. Cuando de repente, me doy cuenta que no soy un ser diferenciado, porque soy igual a todo el mundo : yo no puedo ser la única a la que le pasa todo esto... Y de pronto recurri a una obra que a mi personalmente me fascina, y me gustaría poner algún día en el ICTUS, que se llama Hamlet. Entonces yo me dije qué le pasa a un cabro, que Shakespeare lo desarrolla tan bien, que se va de su casa a una Universidad durante el Renacimiento, donde adquiere una cantidad de conocimientos, la sociedad le entrega una serie de elementos, de nacionalidad, una serie de armas para combatir y modificar la realidad y llega a su país y es una mierda. Entonces me incrusto yo no como la Françoise Sagan que se queda en su crisis personal, sino que ubico esta crisis como crisis de un montón de personas que han adquirido valor, capacidades que hoy no pueden aplicar o no están aplicando : qué me pasa a mí, si yo llena de conocimientos, llena de maternidad, de amores frustrados, maridos que se fueron, hombres que quise, comidas que me cayeron mal, dolores de guata, etc. qué me pasa con todo este acopio que la sociedad me ha dado, metida en un ambiente en que todo eso parece que no sirve. Entonces yo les planteo a Vodanović y a los compañeros, que yo quiero hacer un personaje que viene llena de energía y de ganas de aportar desde fuera y que llegue a la mierda. Entonces ahí tu te das cuenta que trabajé absolutamente con mis vómitos. Si yo no hubiera tenido lo que me pasó, si no hubiera estado en crisis, aterrada de saber que mi existencia perdía sentido, si no hubiera podido relacionarlo con mi cultura acumulada (Hamlet) no habría podido dar un personaje así. Por otra parte, no sólo era un vómito emocional, sino también tenía elementos de análisis intelectual.

...
...característico de ICTUS: natural, espontáneo, fluido.

Sharim : "Mi primera inquietud fue muy similar. Me dí cuenta de que de 500 chilenos con los que me encontraba, 499 tenían el mismo dolor que yo. Me dí cuenta que no era de la Françoise Sagan no más. No era yo un gallo psicotizado. También me dí cuenta de que yo tenía un dolor social. Que era expresivo de un montón incalculable de gente y más aún, que había gente esperando que alguien pusiera en el tapete, expresado de alguna manera, ese dolor. Querían encontrarse frente a este dolor. Entonces uno parte de sus mecánicas emocionales, pero sus emociones ubicadas en alguna parte y que expresan las problemáticas de mucha gente".

a.2. Ejercicios de improvisación.

El estímulo para que aflore y se exprese el nivel anterior son los ejercicios de improvisación --realizados por uno o más actores-- en los que se dramatizan los "vómitos". En un comienzo son sencillos : expresan sensaciones, planteamientos de una situación, relación o conflicto básico. Cuando uno de ellos toma una buena veta, se desarrolla y complejiza con el aporte crítico del resto del equipo.

Esta improvisación se asume sin pre-concepciones, con un espíritu de juego :

Guzmán : "Para evitar imaginarnos la realidad antes de que la realidad exista, para que realmente la improvisación sea tal, nosotros proponemos un estado de virginidad : entrar al escenario sin ninguna idea preconcebida. Se entra no a hacer un personaje, no a recurrir a todos los trucos y a todas sus formas expresivas ya editadas sino

que a encontrar una realidad ahí. Entonces, frente a esta realidad editas una serie de conductas, a veces que ni tú misma conoces. Empiezan a aparecer miles de expresiones de una realidad; es una realidad más "real".

Los descubrimientos resultantes de este método serían más "reales", por estar basados en respuestas existenciales, no como ocurre en la dramaturgia tradicional.

Sharim: "Si en lugar de que yo le planteara a la Delfina, ¿qué piensas tú de cómo podría continuar esta escena?, yo le fabrico un estímulo, le hago aparecer por ejemplo a Pinochet, ahí recojo lo que realmente le pasa a ella. Ya no es sólo su pensamiento, sino que entran a operar sus sustos, sus emociones, su carácter, su instinto, su ideología, todo. Entonces en ese sentido yo planteo que la vida escénica es más rica que el pensamiento. Una vida escénica que está formada por un conjunto de existencias, la de todos los actores participantes, en contra de un cerebro de un director o de un dramaturgo que escribe aisladamente en su casa, o que hace operar los mecanismos de una obra por sí solos en su cabeza".

Con estos vómitos dramatizados se van articulando situaciones y testimonios vivenciales en una forma libre y espontánea, sin concepciones prefijadas y sin todavía una temática determinada. El punto de vista no se elige apriorísticamente, no se impone desde fuera, sino que se descubre a partir de la exteriorización, sin restricciones, de las vivencias personales. Por lo tanto, los actores tienen, como consecuencia del método, una compenetración personal muy grande con el material desde el momento que surge de su propio aparato psicofísico (1).

(1) Quizás este elemento explique en parte el estilo de actuación característico de ICTUS: natural, espontáneo, fluído.

Todo esto se va registrando y echando a un "saco común" produciéndose una acumulación de material, que luego se pasa a analizar y estructurar.

b.) Elaboración artística del material.

En esta etapa, se estructura y se le da la forma final al material recogido.

Esto se realiza primeramente, mediante el descubrimiento de la lógica o del punto de vista básico que surge del material recopilado. Este articula la estructura de la obra, que se define en torno al "accacer objetivo" o situación dramática en la que se insertan las vivencias personales.

La estructura formulada determina la selección, combinación y enriquecimiento del material disponible, realizándose una proposición de obra. Cada unidad sugerida se analiza en términos de la situación dramática que la vertebrará, precisando sus conflictos y objetivos, y organizando los objetivos que cada personaje cumple al interior de ella. Nunca se da por terminada una escena para dar paso a la siguiente sin que se le haya encontrado su propia mecánica, su lógica interna.

Esta etapa corre paralela a la puesta en escena de la obra. En ella se va probando la estructura propuesta, y se va complejizando la obra en base a improvisaciones, esta vez más dirigidas y delimitadas en sus objetivos que en la etapa de recolección de material.

Por último, la obra resultante se postula como una propuesta a ser modificada y finalmente afinada por el público, con el que interactúa y dialoga la obra.

b.1. Estructura dramática.

-- Relación entre la esfera personal y social.

Uno de los elementos importantes que el ICTUS ha definido últimamente para estructurar sus obras es ponderar la relación entre los elementos psicológicos y sociológicos de la realidad, entre lo que denominan el "microcosmos" y el "macro-cosmos". Se trata de encontrar un equilibrio y una interrelación entre uno y otro aspecto. La primacía de uno u otro lleva, según el ICTUS, o a obras psicológicas sin validez histórica y social o a obras "maquetas" al servicio de ideas preconcebidas, donde solo pesa el determinismo de las estructuras sociales y el hombre como sujeto está ausente.

Esta posición es coherente con los principios éticos humanistas del ICTUS: el hombre es transformado y afectado por la realidad, pero tiene también capacidad de incidir en la historia y de transformarse a sí mismo en ella.

Guzmán: "Creo que la situación objetiva modifica la conducta y vice-versa. En esa dialéctica, es posible entablar una comunicación viable, identificable para el público, que le permite reconocerse. Eso es teatro popular.

"La situación objetiva le aporta la estructura básica a la obra. Por ejemplo, "Cuántos años tiene un día" tiene una estructura muy simple: una línea horizontal, representada por un grupo de gente que quiere trabajar,

Todo esto cruzado por una línea vertical con que choca permanentemente, que es aquella represión que les impide trabajar. En torno a la estructura, aparecen y se definen los personajes individuales. Son subjetividades que chocan, interactúan y se transforman frente al acaecer objetivo.

Elabor: "Es esa contradicción la que moviliza el proceso. Entonces el conflicto de la obra mencionada no está centrado alrededor de un protagonista y un antagonista, sino que entre un grupo de gente que quiere y necesita trabajar y un "orden" invisible pero presente que se los impide.

En esta obra... "No importa partir de uno u otro polo, lo que importa es relacionarlos. La manera más perfecta de hacer esto que ha visto es en el film "Un día muy particular" de E. Sco'a. Ahí si te hubieras quedado con la simple anécdota de la relación de una dueña de casa con un homosexual, no pasa nada; si privilegias lo histórico, el encuentro de Hitler y Mussolini, la película se transforma en un documental."

La estructura formalizada determina la selección... Este planteamiento no ha dejado de provocar polémicas al interior del grupo.

organizando los objetivos que cada personaje... Nunca se da por terminada una escena para dar paso a la siguiente.

Guzmán: "Este problema artístico fue el que provocó la escisión del ICTUS (1). Vadell y Salcedo enfatizaban el acaecer objetivo al servicio de una idea pre-concebida que ellos denominan teatro didáctico. Creo que no es un teatro didáctico en sentido integral, puesto que no establece con el público un tipo de relación que lo ere conmoverlo, que cree un principio de conciencia que actúe como modifi-

(1) Se refiere a la separación de Jaime Vadell y José Manuel Salcedo en 1977.

eador de conductas. Ellos con esa postura se revelaron contrastos particularismos que tienen el peligro de impedir la generalización. Pero exacerbaron el aspecto contrario. Vadell privilegia el acaecer objetivo independiente de las personas que lo están sufriendo en ese momento.

"Nosotros defendimos el otro polo: defendimos la validez de la sicología porque éramos actores y queríamos hacer seres humanos en escena. Además teníamos detrás toda una trayectoria de relación con el público muy fuerte y caliente".

Sharim: "El sociologismo desprecia el trabajo minucioso, artesanal, que conlleva un esfuerzo de particularización de los seres humanos. Con el método objetivista no se va a poder nunca investigar la conducta de los personajes: siempre van a ser monigotes, robots, desprovistos de ideología personal o maneras de interpretar, vivir y enfrentar la realidad."

Secuencias cortas de acción.

La obra se va desarrollando en base a secuencias cortas de acción, generalmente sketches --que no poseen necesariamente una continuidad espacio-temporal. Estas se pueden barajar de diferentes maneras en la puesta en escena, alterando su orden.

Esta forma de exposición sería funcional al objetivo de interrelacionar el acaecer objetivo con la subjetividad, ya que una secuencia puede desarrollarse en base a la primacía de una de estas coordenadas, y ser cortada y contrastada con una en que prima la otra. Este mis

mo hecho provocaría un permanente efecto de distanciamiento que radicaría, según el ICTUS, más en la estructura de la obra que en la forma de actuación. Así por ejemplo en "Cuántos años tiene un Día" cada vez que la acción ocurría en el "set" de T.V. y en que se impedía la grabación, se enfrenta a la situación desde una perspectiva objetiva y distanciada, rompiendo con aproximaciones subjetivas o emotivas previas.

Otra proyección de la organización de la obra en base a secuencias de acción es que permite una aproximación multifacética a la realidad. Esto concuerda con el postulado que interesa el hombre integral, lo que supone no aproximarse a la reflexión e interpretación de la realidad desde una sola perspectiva determinada.

Por cierto que lo anterior no obsta a que la obra posea una estructura básica única: "si se tiene una estructura bien armada, mil temas caben".

Sharim: "Cuando se ha hecho un trabajo en que hay una estructura firme, una estructura con una contradicción importante, todas las ramificaciones de esas contradicciones van emergiendo, que son los temas. Y en la medida en que tú buceas hondo en las raíces de tu tiempo, de tu época para establecer esa contradicción y sus ramificaciones, tienes más chance de permanecer más allá de la contingencia".

Esta variedad de temas que se desprende de la estructura central permite al espectador muchas lecturas o "metidas" a la obra, variando éstas de acuerdo a la experiencia vital y social de cada uno de ellos; y de los aspectos cambiantes que va proponiendo la contingencia histórica.

b. 2. Dirección y puesta en escena.

En el método de creación colectiva de ICTUS, el rol del director y el proceso de puesta en escena adquieren formas particulares. Se produce tanto una simultaneidad en los procesos creativos (la elaboración de la obra y su puesta en escena) como un rol indiferenciado de actor-director.

Guzmán: "Dirigir una obra es darle un punto de vista a todos los elementos que componen la obra teatral. Poner en escena es darle vida escénica a ese punto de vista; es poner al servicio de un punto de vista toda la obra".

Sharim: "Yo creo que la dirección de una obra tiene dos grandes rubros. Uno es el análisis y configuración de un punto de vista sobre la obra a partir del análisis de los hechos y del material que ya ha sido realizado en el escenario. De manera que separar dirección y puesta en escena es en una obra de creación colectiva arbitrario, son parte de un mismo fenómeno. Es separar el análisis de la práctica. Yo diría que la puesta en escena es una parte de la dirección; es la parte de la práctica de la dirección; la otra es la parte analítica.

"Porque los actores antes de actuar o cuando están actuando realizan ese trabajo mancomunado de pensamiento y de análisis, ya sea en la etapa inicial de búsqueda del material, ya sea en la etapa de elaboración. Así, los actores ya han empezado a colaborar en el proceso de dirección desde el primer momento.

"Ahora, efectivamente, cuando los actores se ponen a -
 rriba del escenario necesitan un control externo para
 que su misma actividad escénica no traicione aquello
 que han estado pensando. Empiezan a ocurrir todas es
tas especies de rotativas de "director" que incluso no
 se opone a que desde el escenario mismo un actor orga
 nice con ojo muy certero determinadas escenas, y que
 otros de abajo cotejen escenas.

"O sea, el trabajo de dirección no es concebido en el
 ICTUS como un trabajo unipersonal, en que el tipo se va
 a dar el gusto de inventar una concepción de cualquier
 cosa y de manejar unos robots que se sujetan al escena-
 rio, sino que esa labor tiene varias cabezas en la parte
 analítica y después tiene un imperativo, que se lla -
 ma la vida escénica. Es el momento en que se exige la
 coherencia significativa y la estructura artística a la
 obra, correspondiente a la fase de "elaboración del ma
terial".

Guzmán: "Creo que ese es un punto clave. Llega un momento en
 que ese producto que se había ido configurando a través
 de la intervención de todo el equipo tiene su lógica fé -
 rrea, tiene su existencia propia. Desentrañar esa exis -
 tencia propia para darle una dirección ya es un fenóme -
 no absolutamente concreto. Ya desapareció el caos y
 es tan fascinante esto, porque cualquier idea extraña que
 aparezca, la obra misma la rechaza. Llegado ese mo -
 mento no todos tenemos la misma rapidez o los mismos
 motores para percibir esa lógica, pero la lógica existe
 ya. Y esa lógica es la que va definiendo el rechazo o la in
clusión de elementos de puesta en escena, de los ele
mentos actores, de los elementos de escenografía. Co
mo directores, la habilidad que se requiere es la de cap
tar esa lógica".

Girolamo: "Nunca tenemos miedo de meter cosas en el momento de la búsqueda de la materia prima porque cuando ya se empieza a pescar el hilo, se empieza a caer toda la escoria que no sirve. Algunas veces se pesca el hilo equivocando, pero cuando se agarra el hilo definitivo empiezan a caer un montón de cosas que nos duelen, porque uno tiene enamoramientos, pero en esos somos muy tajantes. Hay escenas o parlamentos de esta obra que eran maravillosos y que quedaron afuera por lógica de la obra. A veces otra gente que hace teatro no tiene esa valentía".

Guzmán: "En una puesta en escena ortodoxa, si tú le quitas un parlamento a un actor es una tortura, porque siente que le están quitando la vida. Ocurre que cuando aquí te quitan una escena o incluso un personaje, como ha habido antes todo un proceso de análisis, los actores se están aproximando con conciencia a este arnero que es la selección y organización del material. Entonces entiende el por qué de la selección y la acepta sin problemas. Esta decisión no responde a la arbitrariedad de un director, sino que al descubrimiento colectivo de la lógica férrea, real, de una obra que es la que dice esto sí o esto no. Los personajes no trabajan para sí mismos, sino que para la obra, llegan a entenderla hasta en los aspectos más recónditos".

Sharim: "Esa conciencia lúcida que se debe mantener respecto a la obra requiere un distanciamiento de la subjetividad. Hay que confiar más en lo que ocurra en el escenario que en las elucubraciones apriorísticas y generalmente caprichosas y subjetivas de cada uno. Porque resulta de que de la vida escénica de los que la hicimos no salió nada más. Así es que yo no saco nada con agregarle el parlamento que a mí me encantaba, o de ponerle tres

poemas más porque me encanta Neruda. Hasta ahí llegó el ICTUS en esta obra.

"La elaboración artística del material que recogemos está basada, en nuestro caso, en la búsqueda de la autenticidad. Simplemente no aceptamos formas tanto dramáticas como de actuación que no sintamos como propias, que no se avengan con lo que somos, como seres humanos y como actores. Creo que el actor cuando se sube al escenario es para sacarse máscaras, para escarbar, para sacar a flote lo oculto, y no para ponerse máscaras".

Por último, la obra resultante no es una obra literaria, constituida en base a textos que sugieren puestas en escena o lenguajes teatrales posibles a determinar por el director, sino que su significación está desde un principio compuesta en base a los diversos lenguajes escénicos: movimientos, gestos, relaciones interpersonales y con los objetos, palabras ya unidas al tono, volumen, inflexión, etc. Así la obra se elabora, evalúa y rearticula en base a su prueba escénica, y el elemento "discursivo" surge de su inserción en situaciones escénicas más complejas. Por eso, la lectura de estas obras suele ser muy pobre: son, antes que nada, puestas en escena.

b.3: Recursos dramáticos característicos.

Uno de los principales objetivos teatrales del ICTUS es ejercer una función crítica y de transformación no sólo de conciencia sino que de práctica entre sus espectadores. Valora también fuertemente la intercomunicación con el público, de manera de incorporarlo tanto emocional como intelectualmente en la problemática teatral-vital que plantean en las obras.

Por ello, una preocupación central del grupo es desarrollar formas de lenguaje teatral que permitan establecer este contacto y provocar estas transformaciones en el público receptor.

Guzmán: "Tengo la impresión de que nuestra necesidad de man tener al público despierto es una necesidad que se ha ido hiperbolizando, porque en este momento en Chile el receptor inerte no nos sirve. La situación política nos ha llevado mucho a eso, a la necesidad de estar escuchando el diálogo con el público, el diálogo a través de cualquier estímulo. Eso tiene un grave peligro, hay que tener mucho cuidado, porque de repente para comprometer al público, hemos exacerbado ciertos elementos. Estamos tan acostumbrados a percibir la vida del receptor que de repente nos desesperamos un poco cuando el público no va reaccionando. La costumbre nuestra de percibir la existencia del actor a través de la risa, de repente nos desvía un poco. Postulamos un teatro dialogante pero hay que tener cuidado, porque puedo dialogar en términos frívolos, en términos profundos, en términos verdaderos o en términos mentirosos".

Sharim: "Yo creo que nosotros estamos encontrando indicadores que no son tan efusivos y tan claros como la risa o el aplauso; de repente hay silencios en la obra que son espectaculares, son la mejor comunicación que se puede tener con el espectador".

Dos son los recursos que han utilizado y desarrollado históricamente en la puesta en escena para conseguir estos objetivos, entre los cuales se produce una relación dialéctica: la emoción y el humor, provocando a través del primero estados de identificación con la situación y los personajes, y con el segundo, un efecto de distanciamiento, de apertura o de "enganche" del espectador hacia la escena.

b.3.1. La emoción.

Sharim : "La emoción está entregando elementos de identificación que movilizan el pensamiento y no al revés. ¿Quién inventó que la emoción inmoviliza el pensamiento? Yo he sentido grandes emociones en mi vida y no me he puesto tonto. Habré actuado con mayor apresuramiento, con menor reflexión quizás, pero a veces he actuado con mayor autenticidad y también con mayor eficacia.

Ortiz : "Pero esa emoción no se utiliza para provocar alienación como en la telenovela: tiene una orientación bien definida ideológicamente. A esto se agrega que la emoción elaborada artísticamente lleva a la poesía, no así una emoción refleja, que mueve resortes fáciles".

Guzmán : "Yo creo que el teatro tiene que tender, sobre todo en Latinoamérica, a rescatar la vertiente poética. Yo creo que la poesía es una elaboración superior de la emocionalidad. En último término en "Pedro, Juan y Diego" lo que estremeció al público y produjo el contacto no fueron los planteamientos intelectuales, sino que la poesía. Yo creo que la obra recogió una larga trayectoria poética, porque Chile es un país de poetas y cuentistas. Sin embargo, creo que en "Cuántos años tiene un día" la poesía se nos quedó un poco coja.

"Por otra parte, si la gente no se conmueve, le da lo mismo el problema que tienen los personajes. Es una manera de abrir y comprometer integralmente al espectador con las problemáticas planteadas en la obra."

b. 3. 2. El humor-contacto.

La muletilla del ICTUS respecto al humor es que "es el suero para meter el virus".

Girolamo : "Mi definición del humor es el humor contacto, donde el humor, quita toda defensa al individuo. Por un lado éste va al teatro en forma contradictoria : para que lo desenmascaren, pero cuando se llega muy a fondo en esto, se cierra. Entonces la única forma de abrir esa defensa, es la risa, la risa, la risa. Un tipo que está riendo está indefenso : tú le pegas un puñete y lo tumbas al suelo.

"Y si esa risa surge del proceso de identificación que estableces con los personajes inmersos en situaciones dadas, tú te ríes de tus limitaciones, reconociéndolas como tuyas. Ahí hay un principio de modificación, porque las asumes".

Estructura del humor.

Se trata de un "humor situacional", que responde a la misma lógica que la estructura general de las obras:

Guzmán : "El humor en ICTUS es un humor que se plantea a partir de una puesta en escena. O sea, de la constitución y análisis de la situación. En cambio el otro humor, el típico del vodevil, parte del personaje y de lo que éste dice, de los chistes que cuenta.

"El humor situacional significa que se establece una oposición, una contradicción entre la subjetividad y el acontecer objetivo, de lo que tú percibes como real y lo que la realidad es. Contradicción que no es buscada para producir comicidad, sino que se produce al margen de la voluntad de los personajes. Porque, por un lado, el choque es concreto, material: yo estoy sentada y me paro porque necesito hacer algo. Vienes tú, y sin saber que yo he estado sentada ahí, la cambias de lugar por - que te parece que se ve mejor en otra parte. Yo vuelvo y me caigo, porque mi conocimiento subjetivo me decía que la silla estaba ahí y choco con la realidad material de que no estaba. Nadie buscó esa situación, cada uno actuó correctamente según su subjetividad, pero éstas estaban desligadas y la situación se produjo porque se viola reglas sociales que no son percibidas por el sujeto como tales, llevando al extremo su subjetividad."

Girolamo: "Yo creo que la realidad es cómica en la medida que tú sueltas los mecanismos de seguridad. Frente a un acontecer social, frente a un grupo de personas, tú empiezas a hacer determinadas cosas y llegas hasta cierto punto, **porque** después la convención social o la estructura social hace que tu tengas que tragártelo para tí. Ahora qué pasa. Nosotros nos imaginamos lo que pasaría si el tipo asumiera realmente, hasta el final el rol que en este momento la situación le está dando. Pone en tensión la norma social y eso junto con ser de velador de la norma, es cómico".

También hay otras formas de producir humor, al generar el choque con elementos externos a la escena misma: se refiere a la relación entre las secuencias de la obra o a la relación entre lo que propone la obra y lo que el público relaciona con su propia realidad.

Relación entre las secuencias.

Sharim : "Todas las situaciones, hasta las más crueles y trágicas pueden ser manifestadas como tales y tratadas mediante el humor. En "La Introducción al Elefante" se oponía reiteradamente la situación de la tortura que se le aplicaba a unos gallos que gritaban y sufrían como locos con la discusión exquisita de un grupo de intelectuales de izquierda respecto a la táctica a seguir. Era muy cómico el contraste pero también tremendo, lo que contiene un principio crítico y generador de conciencia."

Relación con la contingencia.

El humor también surge de la relación con el público, porque éste pone en juego su conocimiento y vivencia de la contingencia social. Este elemento ha aflorado sobre todo en estos últimos años, en que se establece una verdadera comunicación en clave, de asociaciones metafísicas, que apuntan a caracterizar o develar situaciones típicas del actual momento, cargadas de connotaciones. Y el público, al identificar la clave, se ríe. Es una risa colectiva, llena de complicidad: se transforma en un fenómeno social.

Aquí choca la situación planteada en la obra con aquella que ocurre en la vida real, pero que se oculta o no se explicita socialmente: se dice lo que socialmente no se puede decir, aunque todos saben que existe.

Guzmán : "Cuando tú tomas la escena de Buenos Aires en "Cuántos años..."?, cuando yo redacté a máquina un artículo el año 58 y digo: "Mueran los dictadores", y el pú-

blico se muere de la risa, qué tiene de divertido decir "mueran los dictadores". Es la contingencia que aflora. Es un humor analítico, porque supone un análisis de lo que ocurre en la sociedad.

Desenmascaramiento a través del humor.

Tras la concepción general del humor del ICTUS subyace, según el grupo, un principio Brechtiano de distanciamiento.

Sharim : "Yo creo que una de las maneras de producir el famoso distanciamiento en el teatro, es agarrando una situación coloquial, que tú ves todos los días, que la aceptas, sin más ni más. La cuentas como un hecho lógico que no descubre nada de su horror, de su ridiculez. Entonces Brecht dice que hay que extrañar esto. Hay que separar de esto "tan normal" aquellos elementos que no permiten ver el horror, el absurdo, el ridículo que subyace a esta situación. Entonces uno sin saber ni leer ni escribir, en "La Manivela" y también en el teatro, hizo eso:

"Además de paso desenmascaro mucho, la vida, las relaciones entre los seres humanos. Sobre todo en el régimen que vivimos y también en el régimen capitalista, esto está lleno de frases que hacen que determinados hechos que son ridículos o que son horribles o que son antisociales, aparezcan como normales".

Por otra parte, se desmitifican las "normas sociales", se muestra su origen en la convención, no necesariamente absoluta, necesaria, o

más adecuada para satisfacer las necesidades personales o sociales. Con ello, se introduce también una conciencia crítica, y una posibilidad de modificación de las conductas sociales.

Girolamo: "Nos reímos de las normas sociales que dicen "esto hay que hacerlo así". Si tú quieres acostarte con una niña, hay pasos previos, a, b, c, y d. O la norma que te dice: la realidad hay que verla e interpretarla así. Las normas además tratan de aparecer muy objetivas, y resulta que nosotros descubrimos que las normas sociales reales son subjetivas. Al poner en evidencia las distintas normas de cada individuo, se enfrentan directamente y diría yo, en forma espontánea, con las formas sociales, quedando al descubierto."

Por último, los miembros del ICTUS enfatizan que el elemento "humor" en sus obras se logra y lo descubren gracias a una profunda y constante actitud de "juego" escénico durante las improvisaciones.

En síntesis, el humor en el ICTUS es usado para provocar una relación de estímulo constante al receptor, el que por una parte le abre las defensas protectoras que se pone ante la auto-crítica, y que por otra le permite desenmascarar, extrañar o desmitificar normas sociales de comportamiento y de interpretación de la realidad. Ello corre paralelo a secuencias en que prima el elemento de identificación emocional. Se va así aplicando alternadamente uno u otro elemento provocando e involucrando al receptor en un juego de tensión-relajación.

b. 4. Retro-alimentación en base a la intervención del público.

El papel del público es fundamental en consolidar la obra. Es él quien con sus opiniones y reacciones sugiere el ritmo, la compaginación, los cortes que hay que hacer.

Girolamo : "Para mí lo importante es lo que se hace día a día en la experiencia con el retorno del público, porque el teatro se hace en dos patas : el teatro no es para adentro... La modificación que el público ejerce en la obra no ha sido profundizada suficientemente. El receptor entrega a la obra incluso validez que él mismo comunicador no ha notado

"Por eso las funciones de pre-estreno constituyen una invitación al público para incidir en la obra. Quienes, en definitiva, le han sacado "punta al lápiz" a esta obra ("Cuántos años tiene un día") han sido los espectadores, contrariamente a lo sucedido en "Pedro, Juan y Diego". Si bien esta última obra tenía una perspectiva de crítica social muy clara y una base dramática fuerte, el público la transformó en una obra fundamentalmente humorística. En el caso de "Cuántos Años tiene un día?" el elemento cómico pasa a un segundo plano, enfatizando los espectadores la referencia crítica a la realidad actual."

b.5. Reflexiones generales sobre el método de creación colectiva.

Finalmente, pareciera interesante rescatar ciertas apreciaciones que el grupo hace de las proyecciones del método de creación colectiva, de su ventaja comparativa respecto a formas autorales individuales y en especial, de su adecuación a la realidad cultural latinoamericana.

Sharim: "Creo que la existencia de seis, siete u ocho actores arriba de un escenario es mucho más potente que el intelecto de cualquier director o cualquier dramaturgo. Y por eso que las obras de creación colectiva agarran vuelo fantástico, basado un poco en la existencia que cada uno va aportando. Cada una de esas existencias tiene un planteamiento en un medio social común y por lo tanto, van a resultar siempre más expresivas de un hecho complejo que la mente potente de cualquier sabio que escriba encerrado en su casa".

Guzmán: "Eso me lleva a ubicar la creación colectiva como una expresión típica del sub-desarrollo. Para explicarlo, voy a partir de una anécdota: hay un actor chileno excelente que hace Mercucho de Shakespeare, que entre el primero y segundo acto tiene un tiempesito, sube arriba a una radio que queda cerca del teatro y hace "La Residencial la Pichanga"(1). Creo que en general esto nos pasa a todos nosotros, por la dificultad de conseguir los medios económicos, hay que recurrir a una serie de trabajos extras, andar volando por todos lados, haciendo aquello que te permita vivir.

"Entonces ocurre que esta situación es diferente a esa disposición a la reflexión, a ese contacto con la cultura

(1) Un típico radioteatro popular chileno.

que tiene el europeo que quiere hacer una obra, y se para una mañana entera en la Vía Apia, dos horas en el Coliseo, va al Museo del Vaticano... y tiene la cultura a mano. Es un tipo que tiene la posibilidad de adquirir realmente un nivel. Un nivel que en Latinoamérica es realmente imposible, salvo algunos casos super especiales o que sólo los muy ricos pueden lograr. O sea, que la posibilidad de adquirir conocimientos, de enriquecerse, es limitadísima.

"Me desespera un poco que se ha perdido el sentido de la latinoamericanidad, cuando no se entiende realmente que somos un continente. Lo que quiero decir es que en Latinoamérica diez cerebros piensan más que uno, ahí el salto cualitativo se produce. Porque la suma de lo cuantitativo te entrega lo cualitativo.

"Yo he trabajado en Chile con todos los directores, y te digo que ninguno me ha entregado lo que me ha entregado la suma de siete u ocho pensamientos."

Girolamo: "No se trata de cambiar la individualidad por la cantidad a secas, sino que es una cantidad interrelacionada. Ahora, esa interrelación me interesa enormemente. Porque esa interrelación, cuando se hace a tontas y a locas, es la complicación y no la complejidad que nosotros necesitamos para nuestro quehacer artístico.

"La complejidad debe ser entendida como que cada una de estas partes, que es una entidad individual, está cumpliendo una función determinante dentro del conjunto y aportando determinadas cosas. Pero sólo en la

medida que estas cosas se conjuguen en forma armónica hay complejidad. De manera que estas cosas o son similares o son tan demasiado distintas que llegan a ser ya no dialécticas sino que contrarias. Entonces se produce el desastre más grande.

"Es por tanto fundamental en el resultado artístico y creativo de la obra, una composición homogénea del grupo creativo y contar con elementos con alto desarrollo profesional y humano".

PARTICIPAN :

por Ictus :

Claudio Di Girolamo.

y opiniones de :

Delfina Guzmán

Nelson Sharim

Marco Antonio de la Parra.

por Censura :

María de la Luz Hurtado

Carlos Ochsenius

Mayo-Junio 1986

INTRODUCCION

T E S T I M O N I O I I

La realización de un segundo registro testimonial de ICTUS en 1980 obedece al interés de captar de cerca los procesos reflexivos, las experiencias y condicionantes de diferente orden que afectan a un **REARTICULACION DEL TEATRO ICTUS ENTRE 1978 - 1980**. En este caso, se trata de la obra de ICTUS, de la Parra, Gajardo y Casas "Lindo Peto Requena en Viena el Mar".

Este testimonio busca así poner en movimiento al amateur que, por su objetivo, se trata de la trayectoria de 23 años del ICTUS y definir sus postulados básicos, no da cuenta de la dinámica y transformación permanente que **participan :** **por Ictus :** **Claudio Di Girolamo.** experimentación; más aún cuando éste se encuentra inserto en un momento de crisis y cambio radical como el que sufre hoy día la sociedad y la cultura chilena.

y opiniones de :

Delfina Guzmán

Nissim Sharim

Marco Antonio de la Parra.

Ha parecido conveniente asimismo, en el momento institucional y creativo con que ICTUS se aproximó a los testimonios registrados por CENECA tanto en 1978 como en 1980, puesto que así pueden entenderse mejor los diferentes énfasis, enfoques y proposiciones que el grupo **por Ceneca :** otro momento.

María de la Luz Hurtado

Carlos Ochsenius

1. Los montajes de ICTUS entre 1976-1980:

Problemas y Re-definiciones.

En el Testimonio anterior, ICTUS fijaba en **Mayo-Junio 1980** etapa artística-institucional, y el comienzo más imprudente de una. El

INTRODUCCION

La realización de un segundo registro testimonial de ICTUS en 1980 obedece al interés de captar de cerca los procesos reflexivos, las experiencias y condicionantes de diferente orden que afectan a un grupo creativo al momento de elaborar una nueva producción teatral. En este caso, se trata de la obra de ICTUS, de la Parra, Gajardo y Osses: "Lindo País Esquina con Vista al Mar".

Este testimonio busca así poner en movimiento al anterior que, por su objetivo de establecer la trayectoria histórica de 23 años del ICTUS y definir sus postulados básicos, no da cuenta de la dinámica y transformación permanente que sufre todo grupo creativo de experimentación; más aún, cuando éste se encuentra inserto en un momento de crisis y cambio radical como el que sufre hoy día la sociedad y la cultura chilena.

Ha parecido conveniente asimismo, contextualizar someramente el momento institucional y creativo con que ICTUS se aproximó a los testimonios registrados por CENECA tanto en 1978 como en 1980, puesto que así pueden entenderse mejor los diferentes énfasis, enfoques y proposiciones que el grupo hace en uno y otro momento.

I. Los montajes de ICTUS entre 1976-1980:

Problemas y Re-definiciones.

En el Testimonio anterior, ICTUS fijaba en 1976 el fin de una etapa artístico-institucional, y el comienzo más impreciso de otra. El

tiempo ha venido a confirmar lo acertado de esta periodización.

Lo que ha caracterizado la acción de la compañía desde entonces es la tentativa de readecuar su proyecto teatral a los nuevos datos que entrega la profundamente transformada realidad económica, cultural y política del país, para poder así satisfacer su objetivo global de hacer un teatro nacional e históricamente contingente.

Frente a esta realidad modificada, hay nuevas necesidades de expresión del grupo creador frente a las cuales se abren distintas alternativas en términos del lenguaje escénico y dramático; hay un público que modifica sus requerimientos o al que se quiere re-sensibilizar con el mensaje artístico; y, por último, existe una nueva inserción del teatro en la sociedad y en la cultura nacional. Todo ello tiene una natural repercusión en una definición artística e institucional, la que debe ser revisada y renovada para ir más allá de la evolución "natural" que experimenta todo grupo artístico en momentos de continuidad histórico-institucional.

Sin embargo, esta tarea aparece altamente dificultosa en la medida de que no puede basarse más que en una tradición grupal y social que no encuentra antecedentes históricos que prefiguren la respuesta adecuada a un momento tan radicalmente inédito. Tradición que incluso puede desvirtuar su función orientadora para convertirse, si se asume mecánicamente, en frenadora de un cambio más profundo y renovador.

Esta búsqueda parece ser entonces la línea básica que une la disímil producción teatral del ICTUS entre 1976-1980: "Lindo País Esquina con Vista al Mar", proyecta explícitamente un teatro basado en opciones estéticas diferentes a las de "Cuántos Años tiene un Día", como a su vez ésta se distingue claramente de "Pedro, Juan y Diego", su obra anterior. Correspondientemente, la composición de la compañía, su organización interna y los métodos de trabajo empleados

varían de una obra a otra, manteniéndose por cierto una constancia básica a nivel de los objetivos generales del grupo de su circuito de comunicación a través de una sala y un público relativamente estables, asegurados por la permanencia de tres integrantes que conforman el Comité Creativo actual: Delfina Guzmán, Nissim Sharim y Claudio di Girolamo.

2. Pedro, Juan y Diego: 1976 - 1977.

Al momento de realizar el Testimonio I de ICTUS, sus miembros estaban muy influenciados por las consecuencias indirectas que tuvo para la compañía el montaje de "Pedro, Juan y Diego" (PJD) (1), estrenada en Marzo de 1976.

Desde 1973 es la primera obra (2), no sólo de esta compañía sino que del medio teatral profesional en su conjunto, que se propone reflejar dramáticamente los problemas nacionales más candentes del momento.

En primer lugar, la obra aborda la situación de la aguda cesantía y de la represión económica que afecta a amplios sectores de la población, unido al sistemático atropello a su dignidad y derechos adquiridos. En segundo lugar, se asume esta temática con una expre-

(1) Véase ficha técnica al final de este documento.

(2) Exceptuando el teatro semi-profesional ALEPH, con la obra "Al Principio Existía la Vida" (1974), que circuló preferentemente en ámbitos universitarios y estudiantiles. La experiencia finalizó con la detención y prisión de su director y actores principales.

sividad teatral más representativa social y culturalmente que la usual, al subir a escena a personajes correspondientes a distintos sectores sociales subordinados (obreros, industriales, empleados de clase media, semi-proletarios "marginales").

Abre así esta obra un espacio de reflexión crítica dentro de la estrecha censura expresiva que imperaba en ese momento en el país, cumpliendo una función cultural importante cual es ser "voz de los sin voz". El éxito de público que obtiene y la demanda que de ella hacen distintos sectores, muestra un camino a seguir, afianzando con ello la voluntad de la compañía por continuar satisfaciendo esta función cultural a través de su teatro (1).

Esta nueva opción temática condujo necesariamente al replanteamiento de los métodos de creación y de puesta en escena del grupo, ya que alcanzar esa mayor representatividad social y cultural requiere trascender la introspección psicológica o la auto-reflexión existencial que había sido el pivote principal de creaciones colectivas anteriores. Por esta razón, y por el carácter histórico-contingente de "Pedro, Juan y Diego", esta obra incorporó el delineamiento de las determinaciones "estructurales" (u objetivos) y situaciones abordadas de los personajes.

Determinaciones que ahora debían hacerse "visibles", formar parte de la acción dramática y traducirse al espacio escénico en vez de quedarse como mero "background" de la representación, PJD resuelve esta exigencia convirtiendo el escenario casi literalmente en una faena de obreros de la construcción, en donde el trabajo físico real de los actores, motiva directamente el desempeño motriz, gestual, verbal y conductual de los personajes. Se llega así a una interpretación menos psicológica, y que acentúa el "tipo social".

-
- (1) La función de representación cultural y social en el plano expresivo-estético será asumida parlativamente también por otros teatros profesionales. En forma más persistente: La Feria, Imagen y TIT.

- La puesta en escena de PJD incursiona sí en una modalidad que se distancia del modelo naturalista, especialmente presente en el montaje anterior de ICTUS (1). Se incorpora, a contraluz de este hiperrealista espacio escénico, el simbolismo poético, el espíritu lúdico y el humor, estos últimos, características más permanentes del teatro ICTUS (2).

Todas estas innovaciones que en parte ya había experimentado el grupo (en el caso de "Tres Noches de un Sábado" y algunos programas de La Manivela) se habían conseguido a costa de agudizar la discusión interna en torno a las proyecciones que éstas implicaban. Unos querían redefinir el grupo a partir del énfasis mayor dado a estos elementos; otros, querían incluirlos matizadamente recuperándolos para lo que parecía ser la línea más tradicional del grupo en su existencia anterior. La polémica termina finalmente en escisión. Los integrantes que apoyaban la primera opción (Jaime Vadell y José Manuel Salcedo) fundan una nueva compañía independiente. (3).

- (1) "Nadie Sabe para Quién se Enoja" (1974-75).
- (2) Sin embargo, "Pedro, Juan y Diego", que, por su gran éxito de público se exhibió durante dos años, fue sufriendo sucesivas transformaciones desde la puesta en escena inicial. Por una parte, el elenco fue siendo reemplazado paulatinamente por otro, quedando finalmente sin ningún actor que participara en el proceso de su creación colectiva. La pérdida de rigor en la actuación que originó este hecho, sumado a la presión del público que reforzaba los elementos humorísticos, fue relajando los momentos de tensión crítica y banalizando en parte las implicancias problematizadoras de la obra.
- (3) Teatro La Feria, Véase Testimonio N° 1 de esta misma serie.

Esto significa para ICTUS la pérdida de un equipo teatral formado por años en una intensa práctica común y que había logrado un alto nivel de homogeneidad artística.

3. ¿Cuántos Años Tiene un Día? : 1978 - 1979.

Los restantes miembros que integran de ahí en adelante el Comité Creativo de la compañía optan por reconstruir el grupo incorporando a nuevos actores, y capacitándolos para asumir la experiencia histórica acumulada por el grupo a través de la creación de un nuevo montaje junto al dramaturgo Sergio Vodanović.

En "¿Cuántos Años tiene un Día?" (CATUD), se intenta aplicar en forma directa la opción teatral defendida en la polémica anterior (1). En su creación se recurre como fuente principal de inspiración dramática a las vivencias personales del elenco, las que se remiten a las de una cierta clase media profesional en contradicción con el nuevo orden histórico chileno. Contradicciones que se expresan en un amplio rango de niveles : morales, políticos, ideológicos, económicos, sexuales, afectivos, etc. En la caracterización de los personajes se enfatiza la dimensión emotiva y la configuración psicológica o subjetiva de los personajes, la que alcanza en momentos visos melodramáticos. La crítica contingente, ya directa en la obra, si bien se basa en la escenificación de situaciones objetivas (la oficina del "jefe", sus disposiciones y normas comunicadas a través de la voz en "off" de la omnipresente secretaria), termina por apoyarse más que nada en el mensaje explícito y en la comprobación de "tesis" a través del diálogo (2).

(1) Que se ven reflejada en los Capítulos III y IV del Testimonio anterior.

(2) Véase Apéndice II, fragmentos de la obra "¿Cuántos años tiene un Día?".

De esta manera, se presenta como una segunda opción teatral diferente y de alguna manera alternativa a "Pedro, Juan y Diego". Como es usual en los montajes de ICTUS, esta obra tuvo una favorable acogida de público, obteniendo reconocimiento nacional e internacional (1).

Pero en otro plano, CATUD no pareció abrir una perspectiva que pudiera seguir proyectando en forma más permanente la labor de la compañía. La obra no rescataba, actualizando, esa línea histórica que buscaban recuperar. Y no era fácil hacerlo en medio de una realidad nacional que poco conservaba de su historia anterior. El intento de unir introspección personal con registro de la contingencia nacional, se veía limitado. Pareciera que en esta obra se había dicho básicamente lo que un profesional o intelectual "progresista" podía, desde su punto de vista, impugnar del orden político, económico y social vigente, al menos públicamente. Hecho esto en CATUD, ¿no había que pasar a otros sectores sociales, recoger a otras situaciones y vivencias, inaugurar nuevas visiones que pudieran captar, tras la opacidad, la dinámica multifacética y contradictoria del Chile actual?

Por otra parte, entre 1978 - 1979, la función exclusivamente crítica cumplida por el ICTUS y otras compañías independientes comenzaba a perder vigencia, ante la conciencia de que ya el campo democrático empezaba a recorrer progresivamente el camino de su

-
- (1) Voto de aplauso en la IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones, Caracas, 1978. Invitado a participar en la Conferencia de Teatro de las Américas del Theatre of Latin America (TOLA) en New York y Washington en Julio de 1979.

reorganización autónoma, necesitando menos, en consecuencia, de voceros "oficiosos" o delegados a nivel estético.

¿Qué papel específico jugar, entonces?

Este conjunto de preguntas y dudas se veía, por otra parte, reforzado ante un emergente teatro aficionado de carácter estudiantil-universitario(1) -al que ICTUS acogió facilitándole en oportunidades su sala- el que parecía insertarse de mejor manera y en forma directa en su comunidad de origen y, más ampliamente, con un segmento de la "sociedad civil" no tan deprimida y silenciada como en años anteriores. Este teatro mostraba un lenguaje escénico audaz y espontáneo que cargaba de sugerencias y proyecciones nuevas las temáticas también contingentes que abordaba. La confirmación de que el grupo debía renovarse expresivamente se hizo patente, por último, con ocasión de los encuentros teatrales internacionales a los que asistió en estos años, los que le permitieron enfrentarse a una variedad de formas expresivas y de funciones culturales asignadas al teatro en situaciones muchas veces similares a la chilena.

A lo anterior, y no menos importante, se suma el hecho de que ICTUS se reincorpore al trabajo creativo en TV a través de su productora privada. En ella, fuera de realizar spots publicitarios en los que mantienen su "estilo" de sketch dramático que les permite apoyar el financiamiento de su actividad teatral, crean obras dramáticas propiamente tales. Estas últimas, que se distribuyen en circuito cerrado a través de comunidades de base--especialmente ligadas a la Iglesia Católica-- les ha permitido seguir desarrollando su opción por temáticas de interés nacional, junto con permitirles una ampliación y

-
- (1) Especialmente de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) con obras como "Baño Baño" del Taller Creación Teatral de la Escuela de Medicina Norte de la U. de Chile.

diversificación social de su tradicional público teatral(2).

4. "Lindo País Esquina con Vista al Mar" : 1979 - 1980.

Con todos estos antecedentes, ICTUS decide abrir un espacio de búsqueda en lo teatral, que implican modificar tanto su organización institucional como sus métodos de trabajo creativo. Primeramente, rompen con el pie forzado que significaban los actores recientemente contratados, los que tampoco parecían sentirse a sus anchas en una compañía cuyas decisiones creativas, económicas y organizativas se restringían a sus tres miembros más antiguos, en aras de garantizar la fidelidad a su estilo histórico. Así, en la nueva experiencia la creación colectiva se vería ampliada, no por el lado de los actores, sino por el de los dramaturgos. Los tres integrantes de ICTUS, más Marco Antonio de la Parra, Darío Osses y Jorge Gajardo, idean durante cuatro meses el espectáculo "Lindo País Esquina con Vista al Mar", que estrenan en Noviembre de 1979.

Montaje heterogéneo, se encuentran en sus distintos episodios --que vuelven al modelo de sketches que había desarrollado el grupo en teatro y TV desde 1969 a 1973--, perspectivas y temáticas renovadoras junto a otras más conocidas. Entre las primeras, puede destacarse las que se hacen cargo, en un afán más sugerente y simbólico que demostrativo y "realista", del clima vital del país después de seis años de régimen autoritario: consumismo, conformismo, pasividad, soledad, locura, violencia, muerte. Tópicos que, al darse mediante una expresividad alegórica, se convierten casi en una cosmogonía de la dominación si no fuera por el distanciamiento i-

(1) Con ello, ICTUS es el único grupo teatral en Chile, desde 1973, que ha tenido la oportunidad de continuar su actividad en la producción y creación dramática para TV, experimentando mediante el video-cassette nuevos lenguajes e innovando en su forma de distribución mediante canales alternativos a los masivos y oficiales.

rónico y lúdico que los envuelve y la persistencia de una esperanza que, pese a todo, no se resigna a desaparecer.

Con todo, los episodios y personajes alegóricos--ángeles, demonios, ánimas en pena--(1) se combinan con otros algo más realistas, aunque no por ello menos absurdos o grotescos: el dictador latinoamericano y su séquito, la pareja burguesa y las enfermeras del hospital psiquiátrico (2).

Por su misma estructura fragmentaria, la puesta en escena de la obra combina dinamismo, ligereza y sensualidad; pero el peso recae--como siempre en ICTUS--en la actuación. Quizá por la misma versatilidad y heterogeneidad estilística de los diferentes episodios, y la rapidez con que fueron montados, a la interpretación le cuesta a veces engranarse cabalmente con aquellos que manifiestan la perspectiva más renovadora (3).

Por todo ello, y tal como lo ven sus propios creadores, "Lindo País ..." es un espectáculo tentativo, que innova sólo parcialmente. Representa más bien una obra de transición que puede inaugurar--si el público que sigue fielmente a ICTUS la avala--una línea de experimentación para hacer avanzar al grupo dentro de esta fase general de redefinición.

Si en la opción por un estilo expresivo, resultado de presupuestos metodológicos transformados, el ICTUS parece haber tomado una resolución, hay otros problemas que esperan respuesta. La capta-

(1) Episodios "Vereda Tropical", "Noche de Ronda" y, en parte, "Toda una Vida".

(2) Episodios "Contigo en la distancia", "Ángeles Negros" y "Toda una Vida".

(3) Es el caso de, por ejemplo, "Noche de Ronda" en que una actuación realista y sicologizante hace perder fuerza a una situación que nada tiene de realista: el encuentro nocturno entre un "soplón" y el fantasma viviente de una de sus víctimas.

ción más masiva de públicos nuevos y socialmente diversificados que puede encontrar eventualmente en ICTUS una expresión estética que los identifique, resulta ya una tarea permanente.

Surge también ahora otro requerimiento: establecer contacto con creadores con los cuales alimentar y evaluar los futuros pasos de una compañía que numéricamente se ha reducido a su mínima expresión. Estas preocupaciones también reciben mención, sin obtener necesariamente consenso, en el diálogo sostenido por CENECA con los miembros del ICTUS en 1980. El grueso de la atención se dirige a explicitar las características del trabajo de creación y montaje de "Lindo país..." con los antecedentes y las innovaciones metodológicas que ha inaugurado. Este es más o menos el contenido de lo que sigue a continuación.

M. L. H. / C. O.

Julio 1980.

ORGANIZACIÓN INSTITUCIONAL

Re-organización de la composición de la compañía

Después de intentar rescatar en CATUD la línea de desarrollo más tradicional del ICTUS, se advierte que la homogenización de las concepciones y prácticas de los nuevos componentes del grupo es

LA VISION DE ICTUS 1979 - 1980 : Las dificultades para

lograr un consenso entre los miembros del comité creativo, y el "LINDO PAIS ESQUINA CON VISTA AL MAR" preparación del nuevo montaje. En esta, se comienza a cuestionar las formas probadas de abordar la creación y su metodología de trabajo en relación a la necesidad de dar cuenta de la contingencia nacional. Si bien este cuestionamiento es consensual dentro del grupo, pareciera que la dirección de los cambios a introducir no estaban demasiado claros, o no eran coincidentes. A la vez, hay discrepancias relativas al manejo económico-institucional de la compañía. Esta crisis concluye con la salida de la planta de actores contratados, casi en su mayoría de reciente incorporación.(1).

ICTUS se reduce nuevamente a su comité creativo integrado por Nestor Sharim, Claudio di Girolamo y Delfina Guzmán, más la directora de escena y actriz, Maté Fernández.

Di Girolamo explica esta situación señalando que las tentativas de homogenización de los actores habían sido equivocadamente planteado por parte del Comité creativo sobre bases económicas más que propiamente artísticas.

(1). Cristian Garza-Huidobro (el miembro más antiguo), Jorge Gajardo Alejandro Castillo, Elsa Poblete y Claudia di Girolamo.

I ORGANIZACIÓN INSTITUCIONAL.

Re-organización de la composición de la compañía.

Luego de intentar rescatar en CATUD la línea de desarrollo más tradicional del ICTUS, se advierte que la homogenización de las concepciones y prácticas de los nuevos componentes del grupo era un proceso largo y de difícil maduración. Las dificultades para lograr un consenso entre los miembros del comité creativo, y el elenco contratado se agudizan con ocasión de la preparación del nuevo montaje. En éste, se comienza a cuestionar las formas probadas de abordar la creación y su metodología de trabajo en relación a la necesidad de dar cuenta de la contingencia nacional. Si bien este cuestionamiento es consensual dentro del grupo, pareciera que la dirección de los cambios a introducir no estaban demasiado claros, o no eran coincidentes. A la vez, hay discrepancias relativas al manejo económico-institucional de la compañía. Esta crisis concluye con la salida de la planta de actores contratados, casi en su mayoría de reciente incorporación.(1).

ICTUS se reduce nuevamente a su comité creativo integrado por Nissim Sharim, Claudio di Girolamo y Delfina Guzmán, más la directora de escena y actriz, Maité Fernández.

Di Girolamo explica esta situación aduciendo que las tentativas de homogenización de los actores habían sido equivocadamente planteado por parte del Comité Creativo sobre bases económicas más que propiamente artísticas.

(1) Cristian García-Huidobro (el miembro más antiguo), Jorge Gajardo Alejandro Castillo, Elsa Poblete y Claudia di Girolamo.

Di Girolamo : "El decantamiento de los distintos puntos de vista artísticos llevó a una revisión fundamental de la infraestructura del grupo en lo referente a un modo de producción.

"En la etapa anterior basamos nuestra acción artística en la formación de un grupo homogéneo de actores, convencidos incluso de que la única forma de supervivencia de ICTUS dependía del éxito de esa tarea.

"Al revisar honradamente esa aseveración, nos dimos cuenta que ese postulado nos había hecho caer de nuevo en la trampa de amarrar nuestra acción artística a la necesidad ineludible del pleno y constante empleo de los integrantes del elenco, ya que sus remuneraciones económicas incidían en forma fundamental en el costo de los largos períodos de montaje de nuestras obras.

"En efecto, nuestra búsqueda artística se resentía al tratar de integrar "a priori" a todo el elenco en los montajes, a veces sin esperar que las situaciones planteadas en el escenario, con su propio desarrollo objetivo, requirieran "desde adentro" la inclusión de más actores.

"Estos factores, junto a otros más complejos que entran en el ámbito de una apreciación más subjetiva, tuvieron consecuencias muy directas en la ulterior modificación del método de trabajo del ICTUS.

"Por lo contrario, contrataría, según las características del montaje en preparación, a los actores más idóneos."

"En el segundo lugar, se concentra el trabajo de investigación y realización en el Comité Creativo; que a la vez cumple las funciones de equipo directivo con poder de decisión, tanto en el plano artístico como organizativo".

Así, desde el punto de vista institucional y creativo, la compañía se concentra en el comité básico de tres personas, abandonando por ahora la posibilidad de integrar gente joven al grupo. Pero con ello, surge el problema de pensar en un "relevo", que junto con permitir en el futuro traspasar la compañía a sus continuadores, permita incorporar a la creación la visión de mundo y proposición estética de nuevas generaciones.

Di Girolamo: "Creo que un teatro de contingencia no puede ser solo aquel que exprese un mundo visto a través de personas que han vivido otra realidad histórica en este país, y que tienen un punto de vista basado principalmente en ese parámetro histórico."

"Por ejemplo, he escuchado a jóvenes universitarios plantear concretamente la ausencia de inquietudes en muchos de los integrantes de las nuevas generaciones. Yo tengo que asumir este hecho, me guste o no; pero si permanezco encerrado en un grupo homogéneo en edad y puntos de vista, me dificulto esa tarea. Si tuviéramos, dentro del grupo, jóvenes que estuvieran en contacto con esos otros, ellos me traerían ese mundo y me obligarían a enfrentarme a él."

"Personalmente creo que el desafío que tenemos ahora es el de integrar gente nueva, joven sin tratar de "homogenizar" según nuestro exclusivo punto de vista artístico.

"Estamos en una encrucijada muy delicada y difícil de resolver, ya que uno, en contacto con jóvenes de menos conocimientos tiende a ser absolutista.

"El conocimiento y la experiencia de uno es tan distinto que tiende a imponer su propia línea de acción y a fagocitar a la nueva generación.

"El teatro de nuestra generación puede durar todavía algunos años, pero va a necesitar, tarde o temprano, el aporte artístico desde la perspectiva de la nueva generación.

"Y para integrarla no podemos exigir una adhesión irrestricta e incondicional a nuestros postulados artísticos o ideológicos, sino que tenemos que asumir dialécticamente la fuerza de otros pensamientos para entregar aldía el bastón de la posta a otros que corran la misma carrera".

II. NIVEL CREATIVO

1. Nuevos parámetros para definir y evaluar la creación teatral

Entretanto, se plantean como una necesidad en su trabajo creativo actual la renovación permanente, a fin de no "instalarse" como institución artística entregando un mensaje repetitivo y encuadrado en formas condificadas.

Di Girolamo: "Yo creo sí que el ICTUS está abocado a una disyuntiva muy grande de renovación so pena no de desaparecer sino de instalarse, que es mucho peor que desaparecer. Pienso que el artista que dice: "yo tengo der echo a descansar ahora con lo que he encontrado", muere. El artista tiene que aceptar un desafío siempre más allá de sus posibilidades."

"Hay que ser muy decidido para dejar atrás cosas que fueron importantes y que son parte integrante de nuestro camino en el arte; eso cuesta, a los cincuenta años cuesta mucho. Es una realidad. Cualquier análisis que se haga sin tomar en cuenta la edad de los componentes del grupo es equívoco. Creo que llegamos a una madurez en lo artístico. La única posibilidad de seguir adelante por ese camino es trabajar cada vez con más exigencia en pos de una renovación interior y exterior".

En la voluntad de renovación, ha sido factor decisivo para ICTUS por una parte, sus viajes al exterior, en los que ha podido contrastar su

nivel de realización artística con las del resto del mundo y, por otra, la constatación de los cambios políticos, culturales e ideológicos ocurridos en el país entre 1973 y 1980.

El encuentro con experiencias artísticas del exterior les permitió cotejar su actividad con otras formulaciones y opciones, así como con públicos también diversos, saliendo del marco restringido conformado por un público y una crítica a menudo incondicionales o prejuiciosas en que la evaluación del resultado artístico se veía así limitada o inhibida.

Di Girolamo: "Me parece que lo más importante que ha pasado, del año 1978 a esta parte, ha sido la posibilidad de un cotejo a otro nivel. Este cotejo ha significado el reencuentro con parámetros de juicio sobre nuestro propio desarrollo artístico. En Chile tenemos un público que está tan comprometido con nosotros, que no permite ningún parámetro de juicio, impide comprobar si tu labor es realmente artística si es eficaz o no. Existe además una adhesión ideológica anticipada que predomina en el público tanto con el ICTUS como con otros teatros independientes .

"Este cotejo lo obtuvimos primero, con el encuentro con otro público (venezolano, francés alemán polaco hindú chileno) que está motivado en forma diferente respecto a los motivos contingentes asumidos por la obra teatral, porque incluso los chilenos de afuera son distintos de los chilenos de adentro. Tienen otra respuesta, totalmente distinta; porque las risas fueron distintas, los aplausos fueron distintos. A veces se asustaban más los de afuera que los de adentro. En 1980, entonces frente a "¿Cuántos Años tiene un Día?", pudimos comprobar si este problema de la libertad de

expresión y de trabajo, que era tan contingente en ese momento en Chile, tenía o no la trascendencia suficiente de toda obra artística que se respeta, como para hablar con un lenguaje mínimamente universal a un público distinto."

Se produjo también la posibilidad de tomar contacto directo con dramaturgos a los que se conocía sólo a través de sus obras, y también ver puestas en escena de diferentes compañías extranjeras.

2. Apertura expresiva y temática.

Toda esta experiencia revaloriza, a juicio de Di Girolamo, la búsqueda personal de opciones estéticas que pareciera que el funcionamiento tradicional de la compañía tendía a limitar, al poner énfasis en la homogenidad ideológica y estética de sus miembros. Ello es visto, a su vez, como favorable al enriquecimiento de la creatividad artística del grupo como totalidad.

Di Girolamo: "Allí (en los talleres del TOLA en Connecticut) tuve la libertad magnífica de poder decir: "a mí me interesa esto porque me nutre más" y de hecho lo que pude aprender del trabajo del "Read and Puppet" al lado de Peter Shumann me sirvió mucho para "Lindo País...". Entendía, por fin, de que hay una responsabilidad personal frente al arte que es intransferible al grupo. Tú tienes la necesidad de nutrirte para volver a nutrir. Y por último, significó la apertura de ICTUS a otro nivel de relación con distintos creadores, y con sus postulados artísticos."

Por otra parte, la apertura "expresiva" que el grupo y sus distintos componentes experimentan en estos encuentros teatrales internacionales, los lleva a cuestionarse la identidad "forma-contenido" con que habían creído abordar sus montajes anteriores o incluso los de otras compañías empeñadas en dar igualmente una perspectiva crítico-contingente a sus realizadores. Es decir, a una preocupación social e ideológica común, entendida como legada a la contingencia como proceso histórico pero excediendo a la coyuntura inmediata no se corresponde necesariamente un solo "estilo dramaturgico" o de puesta en escena. Y ello sobre todo resulta válido pensando que los públicos a los que esos mensajes artísticos acceden no parece haberse renovado ni diversificado mayormente. Si fuera así, se correría el peligro de saturar a ese público.

Di Girolamo: "De repente cambian tanto los parámetros de juicio en el país, que uno corre el riesgo de convertirse en un eco, de seguir repitiendo lo mismo y de no llegar a nadie. Si tú tomas el teatro en los últimos siete años, vas a ver como ha ido cambiando y evolucionando en su forma. De propósitos y objetivos muy distintos unos de otros, se fue dando eso de volver a los sketches. Sin ningún acuerdo previo o influencia recíproca "Viva So-moza" de Imagen y "Lindo país..." de ICTUS tienen una estructura similar. ¿Qué significa esto, hoy, en circunstancias que se ha hecho ya hace diez o doce años con "Cuestionemos la Cuestión?". ¿Es un avance o un retroceso?

"Dentro de los grupos independientes existe una gran coincidencia en cuanto al punto de vista ideológico con que se enfrenta el hecho teatral. No sin razón el trabajo de estos grupos se inserta en el llamado "Teatro de Búsqueda" que postula la constante investigación y experimentación de nuevos contenidos y formas teatrales, en una línea de reflexión crítica del entorno social.

"Por razones generacionales y de formación artística (la mayoría de los grupos están compuestos por elementos formados en los teatros universitarios), tienen una similar postura que les permite un diálogo muy fecundo en cuanto a los objetivos y a la acción del nuevo teatro chileno.

"Lo que los diferencia en forma notable es el camino elegido para dar forma a esa acción. En efecto, la estrutura de los espectáculos puede ir desde aquella ortodoxa, de una obra de corte ibseniano, hasta el conjunto de sketches de tipo humorístico-crítico; desde la puesta en escena de espectáculos con una limita^dísimo número de actores (2 o 3) hasta otros con un elenco heterogéneo de más de 20.

"Por otro lado, el distinto modo de producción empleado por los grupos influye notablemente en el número y la frecuencia de los estrenos y, en definitiva, conforma tácticas altamente diferenciadas de distribución del producto artístico a público de distintos niveles sociales".

Todas estas preocupaciones parecen haber estado presentes al momento de preparar el montaje de "Lindo País, Esquina con Vista al Mar". La necesidad, por una parte, de adecuar el mensaje artístico tanto a las nuevas condiciones del país --que aunque bajo marco económico-político invariable se sufriendo transformaciones y realineamientos a nivel de las fuerzas sociales y políticas-- como a las características de los receptores del mensaje teatral, los hace implícitamente desconfiar de las concepciones rígidas y establecidas, optando más por la "intuición espontánea" del artista. Intuición que, sin embargo, no surge con independencia de las condiciones del entorno social, sino que la re-ilumina al estar empapada de ella ("comprometida"). Esta posibilidad es para

di Girolamo, la gran ventaja y al mismo tiempo el desafío del arte, en relación a la ciencia social, en cuanto a su voluntad de explicarse un momento histórico social, y sus proyecciones.

Di Girolamo: "La intuición artística es capaz de producir saltos cualitativos en la percepción de la realidad y parámetros del juicio mucho más amplios y más rápidos que la tecnología o la ciencia, porque no necesita recorrer las mismas etapas rigurosamente objetivas de relación de causa-efecto.

"Para ejemplificar : al realizar una obra artística no necesito hacer todo el proceso que necesitan los sociólogos para dar cuenta de una realidad --ellos tienen que seguir rigurosamente una metodología so pena de dejar trunco su análisis--. el artista, con una mínima dosis de sensibilidad puede ser capaz de "hurgar" en la latencia de un país y sacarla a flote a través de su obra en forma intuitiva.

"¿ Te imaginas un sociólogo tratando de hacer eso? Debería someterse a un período muy largo y denso de trabajo. Porque si no dice las cosas como corresponden, sopesadas y autenticadas a través de muestreos y estadísticas, su punto de vista no tiene ninguna autoridad.

"Pareciera que el artista se le otorga autoridad "a priori"--la gran responsabilidad del artista reside en eso--, te aceptan a tí, a tu obra de artista; no exigen a tu intuición una corroboración científica

"El arte tiene que ser capaz (y el arte escénico más que ningún otro) de nutrirse de esa intuición en la cap-

tación de un entorno social para objetivarlo en obras que de alguna manera estén vinculadas y comprometidas con él.

"Que algunos señores dejen de lado; de una vez por todas, esas discusiones bastante inútiles sobre el arte comprometido.

"En la medida en que un sujeto asuma en profundidad su contingencia va a hacer un arte comprometido con el hombre de su época, con su pensamiento.

"Aquí no estoy hablando de una parodia de arte que está hecho en base a consignas apriorísticas o sectarias. El arte panfletario. No, el arte que yo llamo comprometido es aquel que parte de ese nutrirse en la realidad y la asume plenamente. No es en absoluto fácil lograrlo sin embargo; muchas veces suelo dejar fuera del contexto hechos situaciones o relaciones que duelen mucho o son más difíciles de desentrañar y de asumir.

"Dios quiera que uno pueda llegar a ser capaz de sentir que todo le concierne y al mismo tiempo poder extraer de ese todo lo esencial. En definitiva creo que ese es el objetivo común de todos los que hacemos teatro".

En segundo lugar, la necesidad de una renovación expresiva y temática del teatro ICTUS a la luz del contexto teatral y cultural nacional, sumado a la experiencia recibida en el exterior los ha llevado a revalorizar la especialización de los roles profesionales al interior de los participantes de la creación colectiva, en este caso, del comité crea-

tivo de "Lindo País...". Cada miembro puede así, desde su especialidad teatral y desde su percepción de la realidad, contribuir a esta ampliación de formas-contenidos.

Di Girolamo: "Otra modificación importante fue la definición de los roles esenciales de los miembros del Comité creativo: Nissim Sharim, además de dirigente máximo del Teatro es actor; Delfina Guzmán, además de ser miembro del Comité Creativo, es actriz; Claudio di Girolamo, además de ser miembro del Comité Creativo, es director y escenógrafo. La restitución de esos roles afecta las necesidades expresivas, responde a las inquietudes internas de cada uno de jugar a fondo su rol específico. Con ello no cambia, en todo caso, la finalidad del trabajo.

"Este replaneamiento produjo una serie de resultados que me parecen fundamentales. Principalmente, el enriquecimiento del bagaje de conocimientos personales, relacionado con la función específica de los miembros del grupo. Yo escenógrafo-director, pude libremente dedicarme a extraer, de todo lo que veía, lo que me servía más no solo para el espectáculo en preparación sino también para enriquecerme como persona desde el punto de vista profesional. El actor, el director, el tramoyista pudo también abstraer de toda la experiencia colectiva conocimientos nuevos, que enriquecieron su bagaje cultural, indispensable para seguir adelante".

III. METODOLOGIA DE LA CREACION TEATRAL.

1. Proceso de creación de "Lindo País..."

Como las obras anteriores de ICTUS, "Lindo País..." (1) continúa la búsqueda de elaborar teatralmente lo que denominan las "claves chilenas", es decir, la búsqueda de una síntesis artística de la realidad nacional actual.

Di Girolamo: "En "Lindo país..." tratamos de hurgar en nuestro entorno, buscando un lenguaje directo, que pudiera recuperar el humor de otros montajes nuestros.

"La realidad se nos abría en abanico y la resistencia a la tentación de querer abarcarlo todo nos retacaba en la elección de los elementos sobre los cuales construir el andamiaje del espectáculo.

"Al mismo tiempo sentíamos el impacto de una realidad fragmentaria, sin perspectiva, repetitiva en su forma y su contenido.

"Cada uno de nosotros, en su propia vida, comprobada la multiplicidad de los problemas y de las opciones posibles.

"Al fin de cuenta se partió de lo que conocíamos más de cerca y que podíamos poner en escena con mayor propiedad y fidelidad.

(1) - Ver ficha técnica al final de este documento.

"La "clave chilensis" se dió así naturalmente, sin cargarla a priori de ningún afán demostrativo. Por acumulación se fue dando una direccionalidad temática, formal e ideológica.

"Hacíamos costumbrismo en la medida que nos referíamos al "cómo" aquí, hoy, en Chile; nos enfrentamos a nuestra realidad, la asumimos o la rechazábamos.

"Al yuxtaponer los distintos episodios, estos se potenciaron unos con otros y desde el escenario nos entregaron una visión sintética y trascendente del acontecer de este país".

Producto de esta dispersión, heterogeneidad y multiplicidad de elementos que conforman para ICTUS la realidad chilena actual, resulta la estructura de la obra: fragmentada en distintos episodios auto-suficientes, con temáticas y hasta tratamientos dramáticos y escénicos diversos. Por ello es que Di Girolamo ve en esta obra, más que un resultado acabado, un punto de partida que aún introduce innovaciones en lo que había sido la metodología de trabajo usual de la compañía.

Di Girolamo: "Es un punto de partida, no de llegada. Un punto de partida que recoge lo nuestro anterior y no lo niega en absoluto. Me parece que es en potencia un salto cualitativo. Con esto no quiero decir que sea mejor o peor. Es otro hito que se basa en las condiciones objetivas en las que estamos viviendo nosotros al interior de nuestra realidad y las asume plenamente.

"Pienso que hubo un cambio radical en la forma de crear el producto artístico que antes dependía en gran

medida de una racionalización apriorística de contenidos.

En "Lindo País...", por la imperiosa necesidad de entender más a fondo la mecánica interna del hecho artístico, llegamos a realizar unos ejercicios que, desde mi punto de vista, fueron de los mejores que se han hecho en el grupo.

"En ellos, por primera vez, se llegó a la improvisación a nivel total: la creación fue realmente "colectiva", fue la integración real del equipo artístico y técnico.

En su desarrollo todos los elementos constitutivos del hecho artístico teatral se conjugaron en forma armónica y simultánea.

No hubo un avance de los actores sin que lo hubiera también desde el punto de vista de la dirección, del equipo técnico, de sonido y de iluminación.

Se fue creando la atmósfera en conjunto.

"Para aclararlo voy a pasar a ejemplos con retos:

"Empezó por una inquietud personal: el recobro de los roles. Yo, --como escenógrafo y director, andaba detrás de una búsqueda espacial en el teatro. Quería crear un espacio cambiante, pero en el cual tuvieran incidencia directa los actores; que no cambiara al margen de

"los actores sino que junto con ellos, incluso accionado por ellos."

"En esa búsqueda encontré un mecanismo lúdico que quiero seguir experimentando."

"Partí de un elemento muy concreto y definitivo: el escenario del teatro La Comedia, desnudo, despojado de todo lo que no fuera la propia estructura arquitectónica. Relato la experiencia :

"Yo llegaba una hora y media antes que los actores. Con el equipo técnico, con el maestro Osorio, el tramoyista creaba sobre el espacio real otro virtual en base a elementos plásticos muy simples: 50 metros de elástico blanco y diarios viejos."

"Tendía el elástico fijándolo con clavos a distintos puntos del escenario, en el piso, en las paredes, en el cielo raso; pescaba los diarios, los arrugaba y los enganchaba en los elásticos a distintos niveles. En medio de todo coloqué dos sillas. Subí a la caseta de luces y comencé a iluminar "eso"---con el sonidista elegimos distintos trozos musicales. Empezamos con música de Víctor Jara." Cuando llegaron los actores, la sala estaba a oscuras. Vendados, los llevé, al escenario sin darles ningún indicación previa. Senté en una silla a Delfina Guzmán y la tapé entera con una cámara gris; coloqué a Nissim en el suelo, horizontal y lo tapé con otra cámara gris."

"La única instrucción que les di fue : cuando yo golpee las manos Nissim se levanta y hace lo que quiere motivado por lo que ve y oye."

A oscuras empezó la música. Junto a ella subió la luz del escenario sin que los actores tuvieran conciencia de lo que estaba pasando.

"Pero los técnicos, afuera, sí que recibían información y empezaban a crear una atmósfera en base a estímulos audiovisuales, fade in, fade out de música y luz. Pasaron varios minutos, casi la duración del primer trozo musical, sin que nadie se moviera.

"Solo estaban allí estas figuras tapadas creando una atmósfera a través de su ubicación precisa en el escenario.

"Al primer golpe de manos Nissim se destapa y empieza a producirse en el escenario un fenómeno maravillosamente nuevo: el del "tanteo". ¿dónde estamos? ¿Quién soy yo? ¿Quién eres tú?

"Cada uno de los actores, a través de estímulos sensoriales (auditivos o visuales) empieza a construirse paulatinamente un parámetro dentro del cual jugar una situación determinada y a medida que esta se va conformando en su interior, se desplaza físicamente por el escenario sin decir palabra. "Yo estoy en mi casa". "Yo estoy en el parque". "Yo estoy en una estación".

"Cuando al fin aparece el diálogo verbal, empiezan a entrar en contradicción estos distintos parámetros del juego hasta que, en la acción escénica, se produce la coincidencia de lo que va pasando.

En ese largo momento previo para llegar a entenderse se produce tal vez la parte más interesante del ejercicio y que admite realmente múltiples niveles de lectura.

"Es una experiencia vitalizadora para todo el equipo. Todos los técnicos estaban pendientes del escenario y a veces sin ninguna indicación de mi parte manipulaban armónicamente con los actores todos los elementos audiovisuales. Todos creábamos al mismo tiempo".

Es así como estos ejercicios se efectúan sin una estructura dramática preconcebida, ni un trabajo psicológico, ni un texto, ni siquiera una instancia reflexiva previa.

Di Girolamo: "Durante estos experimentos tú vas detectando e internalizando experiencias sensoriales que rebasan el marco ámbito de los actores y se transmiten en forma muy violenta desde el escenario. Creo que ni un texto ni una puesta en escena estructurada en forma ortodoxa pueden lograr el mismo resultado.

"Además el actor, al definir la situación dramática a través del "tanteo", empieza a concebir el espacio escénico como un espacio vivo en relación consigo mismo.

"Por esa relación comienza a percibir y a entender el "hueco" teatral, que es tan importante como el "lleno" teatral--el actor siente como su cuerpo funciona dentro de un espacio determinado y la importancia que tiene, junto con los objetos, respecto al verbo.

"Empieza a "vivir" lo que es la imaginería dentro del teatro".

Esta recuperación del trabajo lúdico-actoral, conlleva también el rescate de la imaginación visual ("imaginería"), perdida en la excesiva racionalización del proceso creativo practicado anteriormente. A su vez, este resultado no corresponde en términos absolutos a la elaboración creativa individual de un autor.

Di Girolamo: "Nosotros habíamos perdido la imaginería, la imaginería está dada no solamente por el autor (muchas gente cree que el texto entrega la "imaginería" de Alcalde, la "imaginería" de De la Parra). La imaginería entra en tronca muchas veces con elementos técnicos del teatro, que son capaces de producir determinados estímulos sensoriales a los actores".

Este método puede redefinir el rol del dramaturgo dentro de la creación colectiva. Su aporte no se caracteriza ya por la entrega de un esquema dramático, sino de un nutrirse de la observación del ejercicio surgido en el escenario, propuesto por cualquiera de los participantes en la creación colectiva.

Di Girolamo: "No había una proposición previa. En algunos casos, al dramaturgo también le pasó lo mismo que a los actores. El llegó media hora antes que los actores, pero ya había creado el "espacio". Le puse la música, los efectos de luces y él, sobre la marcha, fue esbozando una situación, estimulado por el ámbito plástico".

A partir de anécdotas muy vagas, los dramaturgos van aportando en forma rotativa los elementos que darán cuerpo a la estructura dramática definitiva.

Di Girolamo: "Se logró algo bastante insólito que para mi fue fundamental: una rotativa de los autores."

"Por ejemplo, el episodio de la animita salió de un cuento muy corto de Darío Osses. En él había un tipo que hacía ataúdes y vivía en un mundo mágico graciosísimo, en una población marginal. Todo el mundo le decía que tenía pacto con la "pelá" y le daba vuelta la espalda; por eso él se curaba casi todas las noches en el boliche de la esquina. Una noche, después de una borrachera, sale a la calle para orinar y se encuentra con la animita..."

"Luego la anécdota la agarra Gajardo y dice: "¿Puedo meterle algo?" y cambia el constructor de ataúdes por un motociclista."

"Después la animita volvió a Osses, pasó por de la Parra, por Gajardo, por Osses. Ese fue el menjunje."

"En definitiva, Osses aportó una forma de contar muy hermosa y poética. Marco Antonio aportó la imaginación desbordante que tiene para el verbo y Gajardo la experiencia concreta de escena, de amarrar con rigor el material."

"Ese traslado de la creación colectiva desde el grupo en su globalidad al autor y al Comité Creativo, me parece una fórmula mucho más eficaz. De hecho, en cuatro meses armamos la obra, lo que para nosotros constituye un "record mundial"."

Las nuevas premisas del trabajo estético impulsan al equipo creativo a buscar formas de expresión más sugerentes que explícitas. menos definidas. apriorísticamente, lo que daría al creador una mayor libertad para elaborar sus contenidos dramáticos. De ahí, también, la vuelta al sketch.

Di Girolamo: "A través de esta apertura, dimos una vuelta en noventa grados y volvimos al sketch como forma teatral más sugerente.

"Creíamos que lo "corto" iba a impedir meternos en firuleteos inútiles y nos iba a dar la posibilidad de trabajar a brochazos grandes, a modo de sugerencias al público. Creo que de esta forma logramos que el mismo autor trabajara más libremente al no verse abocado a la tarea de entregar algo muy terminado desde el punto de vista textual, literario. Cumplió más bien el rol de dador de una idea dramática motivadora, recogiendo a posteriori la forma emanada de la improvisación".

El énfasis puesto en la elaboración de un teatro sugerente más que explícito para Di Girolamo corresponde a la necesidad de llegar a percibir y objetivar las "latencias" que se encuentran en el "inconsciente colectivo", más que incidir racionalmente en las conciencias del espectador. Esto también explica el retorno al sketch y a la fragmentación del material dramático, que correspondería a un reflejo de la fragmentación de la misma realidad.

Di Girolamo: "No me interesa decir lo que la gente quiere oír en forma consciente, quiero develar lo que está sumergido en el inconsciente colectivo, en las latencias de un pueblo entero y tratar de mostrarlo a través de formas simples, sugerentes, que sean fácilmente

percibidas y asumidas por el público. Con situaciones dramáticas casi lineales, que sirvan de soporte de las anécdotas, sin complicaciones innecesarias.

Los nexos que se establecen entre los diversos sketches no corresponden a una relación causal, sino a formas de relación motivadas por las necesidades de coherencia escénica del espectáculo, del mismo modo que la coherencia interna de cada sketch no está tampoco sujeta a esta relación causa-efecto propia del realismo psicológico.

Di Girolamo: "... porque los nexos que sirven para estructurar el espectáculo no tienen, al interior de las anécdotas, relación de causa a efecto sino que actúan más bien como puentes necesarios para que el espectáculo mismo se desenvuelva en el tiempo en forma coherente y armónica sin solución de continuidad.

"En "Viva Somoza" del teatro Imagen sentí un poco lo mismo. Tal vez responda a una percepción nuestra, muy particular, de lo que está sucediendo a nuestro alrededor, y no sea nada más que eso.

"Puede ser que percibamos la realidad en su fragmentación, enfatizando la falta de perspectivas que nos aqueja por el hecho de vivir en una especie de "collage" en el cual todo tiene olor y sabor a "objetivo", es decir, en un acontecer político-social y cultural que, en su expresión oficial, parece moverse en un ritmo ajeno a lo que son o deberían ser los anhelos y las esperanzas de seres humanos partícipes de una sociedad humanista".

Otra conclusión a que llega Di Girolamo a partir de los ejercicios de improvisación y estimulación sensorial, es la de la necesidad de enfatizar lo efímero de la representación, énfasis logrado por la libertad del actor enfrentado a un espacio y a un público cambiante.

Di Girolamo: "La vida entera del teatrista es una lucha constante contra lo efímero de su acción. Ninguna función es igual a la otra; la "rutina teatral" es una ilusión. Todas las presentaciones son distintas porque el público que asiste a ellas es distinto. Por eso en el fenómeno del diálogo artístico, al cambiar un interlocutor, el resultado final es distinto, aunque aparentemente se hayan dicho y hecho las mismas cosas y en la misma forma.

"¿Por qué, entonces, no crear un espectáculo en tal ámbito, con tal estructura, que permita llevar hasta las últimas consecuencias lo efímero? En dónde el público pueda entregarte de tal forma su aporte, (hasta con ingerencia directa por parte suya en el espectáculo) que te veas obligado a crear algo diferente cada día, estimulado por ese diálogo. En el fondo, lograr en forma más explícita y masiva lo que sucedía en los ejercicios con los técnicos del teatro...".

En los ejercicios, a través de la disposición de elástico en el escenario, Di Girolamo crea espacios cambiantes, que los actores modifican libremente en su improvisación. Cree que esta experiencia, aún incipiente, puede profundizarse y constituir un espectáculo para ofrecer al público.

"Di Girolamo"... al realizar esos dibujos tridimensionales con elásticos, yo no sabía muy bien lo que pretendía hacer, hasta que de repente cuatro, cinco, seis elásticos van conjugando un espacio que empieza a transmitirte sensacio

nes más definidas. Sobre la marcha me motivaba por simple asociación libre de ideas.

"Me acuerdo que un día se produjo en el escenario una estructura muy baja, una especie de red o telaraña muy hermosa, que sostenía en el aire una silla blanca.

"Al penetrar en ese espacio escénico los actores estaban obligados prácticamente a reptar por el suelo o a deshacer la red durante la acción...

"El actor puede ser enfrentado a esta experiencia en forma exclusivamente sensorial, sin ninguna indicación previa o habiendo recibido ciertos antecedentes, ciñéndose un poco más al método que siempre hemos usado; algunos, no todos, para que él se vea obligado a "completar" en la acción escénica las instrucciones básicas.

"El público desde la sala, al igual que el director, aporta su mirada que ya no es fiscalizadora sino que se transforma en creativa, se convierte en un complemento artístico "desde afuera". Todo el fenómeno dialogante entonces se sintetiza en una nueva expresión que logra destruir la "rutina escénica".

Esta reformulación del tratamiento del espacio y de sus posibilidades de modificación permanente por parte del actor se basa en las relaciones que éste es capaz de establecer con los objetos presentes en el espacio escénico. De esta forma, los objetos aparecen como elementos motivadores de la acción dramática.

Di Girolamo: "...hubo ejercicios en los cuales yo colocaba en el escenario los objetos más dispares: una máquina de escribir, una silla, un par de zapatos, un montón de ropa usada, unos tablores... La tarea del actor era la de interrelacionar esos objetos y relacionarse además con el otro actor a través de ellos. Que el diálogo entre actor y actor fluyera a través de los objetos.

"Cuando el actor no podía por sí solo utilizar o desplazar un objeto determinado se veía obligado a "convencer" al otro para que los ayudara. De ahí empezaban a surgir las contradicciones y los conflictos que se resolvían o agudizaban en el transcurso de la acción.

"Respecto a esta modalidad, tengo ganas de experimentarla en distintos ambientes reales y "normales", saliendo del espacio preestablecido del escenario. Por ejemplo, en esta oficina, frente a la gente que trabaja aquí, con los objetos que son cotidianos para ellos y no elegidos o arreglados especialmente para la acción".

Esta forma de encarar las relaciones con el espacio escénico y con los objetos que lo componen permitiría aprovechar la capacidad de significación múltiple que poseen estos elementos; es decir, la capacidad de éstos de sugerir distintas connotaciones --no exclusivamente "realistas"-- de acuerdo a la acción dramática que está en juego.

Así ocurre, por ejemplo, en el sketch "Vereda Tropical" de "Lindo País".

Di Girolamo: "...otra posibilidad es la absolutamente contraria; crear elementos-objetos "abstractos" que puedan asumir distintas funciones durante la acción y se transformen, en su significado, según el uso que el actor les de.

"Por ejemplo, el gran lienzo de la "Línea Blanca" del segundo episodio de la obra salió en un determinado momento de la puesta en escena por la necesidad de asumir en forma imaginativa todo lo que es el consumismo sin recurrir a su ilustración a través de objetos reales. Al mismo tiempo se pudo convertir en velo de novia y en el drapeado de la estatua de la Independencia a medida que transcurría la acción escénica.

"El público entra en el juego imaginativo del actor, y, por simples sugerencias, ve lo que no está allí objetivamente, sino su significación en la acción".

La recepción favorable por parte del público a "Lindo País..." es explicada por Di Girolamo en términos de su eficacia como mensaje teatral, que pone nuevamente en el tapete la necesidad de apuntar permanentemente, en cada montaje, al logro de un desarrollo superior del teatro como expresión artística.

IV. OTROS TESTIMONIOS

Hasta ahora, ha expresado su opinión el director de la obra, miembro del Comité Creativo de ICTUS, Claudio Di Girolamo. A continuación se recogen planteamientos (1) de otros participantes de la experiencia: los actores Delfina Guzmán y Nissim Sharim y el dramaturgo Marco A. de la Parra, que sintetizan y refuerzan los ya expuestos.

- (1) Expresados durante un seminario de análisis organizado por CENECA, sobre los montajes de autores nacionales que se exhiben en Santiago el primer semestre de 1980.

Sharim sintetiza los resultados de la innovación metodológica llevada a cabo en "Lindos País..." de la siguiente manera:

Sharim: "Hay tres elementos que son básicos en esta experiencia que estamos empezando a intentar nosotros.

"Uno, la consideración del espacio escénico como un espacio autónomo.

"Dos, la consideración del mundo de los objetos como generadores de vida escénica.

"Tercero, la contemporaneidad absoluta del espectáculo teatral en el que participan en un mismo momento actores, técnicos y público, o sea, lo que se ha llamado la "fiesta".

"Estos tres elementos creo que están presentes en la obra aunque en distintos grados, dimensiones e intenciones de acuerdo a cada episodio. Por ejemplo, el hecho que, de repente, el público sea tomado como un elemento generador de vida escénica no nos impide que en otro momento no cumpla esta función. Ilustrando: el motoneta gatea en medio del público suponiendo que está en un espacio vacío; en cambio, el Mefistófeles interactúa con el público y necesita de su participación."

La implicancia que tienen estos elementos para la actuación, especialmente los dos primeros, es visto así por Delfina Guzmán:

Guzmán: "Lindo País..." constituyó una experiencia nueva por que adoptamos un nuevo método.

"Parece que el otro teatro que yo hacía antes como actriz era más "para adentro", interiormente y mucho más intelectual. En cambio en esta obra fundamentalmente yo hago cosas, cumplo ciertas tareas, ciertas funciones en el escenario sin motivación psicológica o intelectual previa. Ya no usamos entonces el análisis de los objetivos del personaje, sino que los ponemos a jugar en el escenario.

"Creo que en el episodio de la "animita" ("Noche de Ronda") está el punto a seguir en el futuro. Es el que más me interesa personalmente. El público deduce que se trata de Lonquén, de los detenidos desaparecidos, y pueden deducir esto y mucho más. Pero la verdad es que escénicamente es una historia entre una moto y una vela. Nada más. Yo estoy preocupada como actriz de que, en primer lugar, no se me apague la vela. Yo sé que si se me apaga durante la acción tendré que hacer una cosa distinta. Lo mismo pasa si la moto no funciona --como ha ocurrido--. Es que para que funcione el episodio yo necesito la motivación de ese ruido brutal de la moto. En fin, como se ve, los antecedentes ideológicos, psicológicos o intelectuales con que trabaja el actor para hacer el personaje son "cero". Por que, ¿qué sé yo de una animita? Nada. Entonces, parto de nada. Juego el mi nuto solamente."

Sharim: "Pero este soporte objetivo y objetual --la vela, la moto-- de la escena no actúa por si solo. Genera, a su vez, toda una superestructura" que no se puede despreciar. Genera ideología, sicología y otras cosas que, aunque no sean el pilar fundamental de la obra, siguen interesán

donos por cuanto obtienen un referente en el mundo objetivo que muestra la representación teatral".

El énfasis y hasta predominio de la puesta en escena sobre otros elementos que no son "visibles" o no se objetivan sobre el escenario (la "densidad" a priori psicológica moral o ideológica de los personajes, por ejemplo), re-dimenciona el carácter de espectáculo "festivo" que posee la representación teatral. Y ello también modifica el trabajo tradicional del dramaturgo, así como antes, el de actor.

De la Parra: "El acto teatral para mí no es literatura. Yo sólo entregué a ICTUS unos materiales bastante libres que me permitían sugerir ideas, Imágenes, para invitar a los otros participantes --autores-- a sacar cosas de sí mismos. Es un poco la labor del terapeuta trabajando en un grupo. Más que dramaturgo traté de ser un "ideador", un "imaginero". Y cuando los ejecutantes se vuelven "cómicos", más que "actores" en el sentido tradicional, creo que se logra lo que pretendo con este tipo de teatro : un espectáculo, un "show".

"El término show es básico en la comunicación contemporánea y está muy desprestigiado. Intenta provocar una situación casi táctil, sensorial de participación que supera el lenguaje escrito, supera el texto, no es recordable; es más pariente del orgasmo que del libro. Hay mucha gente que ha tratado de hacer el show basándose en el ruido, en lo banal, en la periferia de ese contacto básico que se produce entre los participantes. Es como la matinée infantil. Pero no se trata de ser payaso, sino crear un acontecimiento de encanto y asombro. En un show propiamente tal, oficialista y manipulado como los de la TV hoy día, todo está medido y calculado al minuto. En cambio en nuestra obra no sabemos

...nunca, por ejemplo, cuánto dura el último episodio.
 "Son tres minutos según los ensayos, pero pueden ser más según el público que asiste o los aplausos que haya.

"Creo también que se hizo en esta obra algo que es muy urgente: reflotar la "talla" política, el despelote, el desorden, el caos. Es la fiesta como forma de teatro nacional lo que estamos buscando. Yo, además, persigo un teatro auto-crítico que sea capaz de trabajar con la gente que asiste a la sala, no para denunciar lo que les pasa o hacen otros, sino para mostrarle a ellos mismos cómo se hacen los lesos estando involucrados. Y la primera forma de auto-crítica que no duele es el humor".

En esta nueva forma de relación dramaturgo-actores y técnicos, que dan en un segundo plano todas aquellas etapas que ICTUS seguía en el proceso creativo (búsqueda de materia prima a través de la introspección, acumulación de material, etc.). Ahora es el dramaturgo (o el equipo de dramaturgos en el caso de "Lindo País...") quien provee imágenes o situaciones dramáticas, personajes, anécdotas, objetos que sirven de materia prima, de "datos" que deben ser procesados en el escenario. Ello permite ampliar la referencia social y experiencial de las temáticas y contenidos, provocando también la diversidad de formas expresivas que busca la compañía.

Guzmán: "Tengo la impresión que en nuestro encuentro con los dramaturgos, con estos "imagineros" yo recibí no sé si estímulos, pero sí "datos". Los datos eran de distinta naturaleza; de repente era un personaje, un objeto o incluso un sentimiento. Nosotros lo que hacíamos era jugar con estos datos. Incluso con los mismos datos, otro actor podía procesarlos de otro modo, in-

vertirlos, sintetizarlos, ubicarlos a distintos niveles, Es probable que esto ocurra en una forma de espectáculo como el show. El "showman" tiene el dato de la música, del chiste, de la presentación escénica. En tonces, la mezcla de estos elementos no es siempre la misma. Con el dato, el actor se da cuenta de lo que pasa, de lo que hace, pero no asume psicológicamente su desarrollo".

En suma, como se ha visto, el montaje de "Lindo País..." ha modificado lo que había sido la forma reciente de enfocar el trabajo artístico de la compañía. Según sus integrantes, lejos de ser éste un cambio circunstancial representa el planteamiento de una postura distinta que recién se comienza a descubrir y a probar, pero que tiene claros antecedentes en la trayectoria histórica de ICTUS.

FIGURA 1. MONTAJE DE "LINDO PAÍS..."

A P E N D I C E I

FICHAS TECNICO - ARTISTICAS

" PEDRO, JUAN Y DIEGO "

Autor : ICTUS y David Benavente.

Actores : Pedro : José Manuel Salcedo y Fernando Gallardo.
 Juan : Jaime Vadell y Jorge Gajardo
 Diego: Nissin Sharim y Luis Alarcón.
 Sra. María : Delfina Guzmán y Gloria Munchmeyer
 Mujer Evangélica: Gloria Munchmeyer y Maité Fernández.
 Inspector de obras: Cristián García-Huidobro.

Dirección: ICTUS.

Escenografía e iluminación Claudio Di Girolamo

Producción: Sergio Freitas.

Fecha de Exhibición : 26 Marzo 1976 - Noviembre 1977.

Sala : "La Comedia" (180 butacas).

Cantidad de público: 67.938.00

TEMA DE LA OBRA

"El público al entrar al teatro se introducirá en un mundo diferente al habitual pero muy conocido: un escenario lleno de piedras, tierra, palas, una mejora, ropa colgada en un cordel, etc. Este es el mundo de sus protagonistas : obreros a quienes se les ha encomendado la construcción de una pirca.

"Pedro (José Manuel Salcedo) es el albañil calificado, profesión heredada de su abuelo y de su padre, orgulloso de lo que es.

"Juan (Jaime Vadell), ex vendedor de frutas y verduras, recuerda siempre a su fiel amigo Arturo, el caballo que le sirviera para tirar la carreta en el que vendía sus productos.

"Diego (Nissin Sharim) es el empleado "reducido" de la administración pública que acepta con dignidad el trabajo rudo que por necesidad ha debido tomar y al cual no está acostumbrado.

"María (Delfina Guzmán) es la cuidadora de la obra en construcción que por un shock emocional ha quedado muda."

REVISTA QUE PASA.

"El trabajo real que los personajes realizan en la obra se constituye en pilar fundamental de la dramaturgia de "Pedro, Juan y Diego". Recuerdo con claridad lo que fue para mí el eje central de la estructura de la obra: tres hombres acarrean piedras, hasta que se les ordena levantar un muro. Obedecen. Pero ¿qué pasará con ese muro? Algo tiene que pasar. Es lo que yo llamaría la imagen dramática inicial, cuya sustancia engendra personajes, anécdotas, y contenidos. Más adelante y en la misma línea del trabajo físico éste se convierte en requisito de la puesta en escena.... Finalmente descubrimos, por esta vía, que el tema de la obra era precisamente la dignidad del trabajo humano.

DAVID BENAVENTE

(del programa de la obra).

"¿CUANTOS AÑOS TIENE UN DÍA?"

Autor: ICTUS, con textos de Claudio Di Girolamo, Delfina Guzmán, Nissim Sharim y Sergio Vodanović.

Actores: Nissim Sharim (Ignacio Ramírez), Delfina Guzmán (Cecilia Montes), Jorge Gajardo (Jorge Bascuñán), Alejandro Castillo (Fernando Sierra), Elsa Poblete (Verónica González), Cristián García-Huidobro (Martín Álvarez), Maité Fernández (Ana María Montoya).

Dirección: Claudio Di Girolamo, Delfina Guzmán y Nissim Sharim.

Escenografía e iluminación: Claudio Di Girolamo.

Producción: Sergio Freitas.

Grabación Video

Color y Supervisión

Técnica TV: Juan José Ulriksen.

Fecha de Exhibición: Enero-Diciembre 1978.

Sala: "La Comedia" (180 butacas).

Cantidad de Público: 28.164 espectadores

TEMA DE LA OBRA

"Pretendemos, que el teatro, y como este, nos ayude a enfrentarnos con nosotros mismos, nos impulse a crecer, a liberarnos de las trabas que nos mantienen aprisionados en esquemas deshumanizantes de vida.

"Esta vez, hemos elegido el tema de la televisión "El poder de los poderes", porque nos parece que refleja, en amplitud, la posibilidad humana de usar un medio para su crecimiento, o su definitiva autodestrucción espiritual."

CLAUDIO DI GIROLAMO

(del programa de la obra).

"El ambiente de un canal de televisión de nuestros días -específicamente de su departamento de prensa- sirve de marco a una reflexión sobre la situación de un grupo de personas sujetas a los designios de una jerarquía vertical e inapelable que los enfrenta a decisiones cruciales. La lealtad, la dignidad, la cobardía, el desencanto, la nostalgia por un pasado que parecía promisorio, son los valores que se ponen en juego en el transcurso de la obra.

JOSE ROMAN

(crítico de arte)

"LINDO PAIS ESQUINA CON VISTA AL MAR"

Autor:

ICTUS sobre relatos de Marco Antonio de la Parra, Darío Osses y Jorge Gajardo.

Primer Tiempo: Angeles Negros - Darío Osses
Segundo Tiempo: Vereda Tropical - M.A. de la Parra.

Tercer Tiempo: Contigo en la Distancia - M.A. de la Parra.

Quarto Tiempo: Noche de Ronda - Darío Osses y Jorge Gajardo.

Quinto Tiempo: Toda una Vida - M.A. de la Parra.

Actores: - Delfina Guzmán, Nissin Sharim, Maté Fernández y Equipo Técnico de ICTUS.

Dirección: Claudio Di Girolamo

Producción: Malucha Pinto

Equipo Técnico

de Ictus Osvaldo Osorio, Roberto Cantillana, Jorge González, Claudio Basualto, Juan Morales.

Fecha de Estreno: 22 Noviembre 1979 - (... aún en exhibición a la fecha de esta publicación).

Sala: La Comedia (180 butacas)

Cantidad de Público: 29.374 espectadores. (De noviembre de 1979 a Agosto de 1980).

TEMA DE LA OBRA

""Angeles Negros"": un matrimonio de la alta burguesía, poseedores de una perra poodle, observan espantados la "seducción" de su regalona por un perro callejero. Al estupor sucede la ira y el marido toma una pistola para reparar la afrenta, matando a los animalitos.

""Vereda Tropical"": una modesta secretaria es tentada por un demoníaco vendedor que le ofrece satisfacer todas sus necesidades de consumo a cambio de su alma. La mujer termina transformada en estatua de sal.

""Contigo en la Distancia"": Vitalicio, un dictador latinoamericano derrocado por un levantamiento popular, se lamenta en el exilio junto a su mujer Iphigenia. Pero al mismo tiempo disfruta del dinero fiscal que han sustraído en su fuga.

""Noche de Ronda"": encuentro nocturno entre un motociclista y un alma en pena. Esta le exige sepultura y lo enfrenta a la culpa y a la responsabilidad moral de su muerte.

""Toda una Vida"": en un hospital sometido a las tensiones de los cambios verticalmente impuestos, se describe a través de dos enfermeras las incongruencias administrativas, funcionarias y personales que esta situación implica. Pero el centro del conflicto lo crea un anciano paciente que vive en el pasado. El asume como actual la situación de libertades cívicas y la participación de los sectores populares de los años cuarenta en Chile. Su fantasía termina por contagiar a las enfermeras del plantel, las que encuentran en este delirio una salida liberadora de su frustración."

"Todos los cuadros poseen algo de mágico, de surrealista, mara-

...

TEMA DE LA OBRA

villosa o poética : animales que se rebelan, el demonio en las calles de Santiago, mujer fantasma o animita, anciano delirante que trastoca a seres aparentemente equilibrados, todo ello enriquece sus referencias con respecto a la realidad e inventa un universo paralelo, pleno de connotaciones y metáforas".

Revista Mensaje.

¿CUANTOS AÑOS TIENE UN DÍA?Los Fragmentos del Tercer Acto.Indicación de escena.

El escenario representa un estudio de televisión. En él, de set con siete sillones dispuestos en semicírculo hacia el público. Al fondo al lado derecho actor, una pasma con un pedestal en el cual hay un teléfono -al medio una proyectora telebeam y su pantalla aplicada a la pared- al lado izquierdo una silla y una banqueta.

A P E N D I C E I I

Los personajes, todos periodistas funcionarios de un Canal de TV discuten acerca de la manera de defender a una compañera de trabajo -Ana María- de la cual no se sabe dónde está, y se teme sea despedido.

FRAGMENTOS DE

"¿CUANTOS AÑOS TIENE UN DÍA?" Y

"LINDO PAIS ESQUINA CON VISTA AL MAR"

... están realmente capacitados, se vayan. ¡Sería una política demencial!

IGNACIO Exactamente. Una política demencial.

FERNANDO Por eso fue, entonces, que me pidió que lo ayudara a defender a la Ana María, pues Ignacio, ¡Cómo me entiendes!

(IGNACIO NO LE CONTESTA).

FERNANDO Claro, no hay respuesta. No hay confianza... cada uno para su lado... Somos verdaderas islas... A nadie le importa nada... Igual como hace algunos años cuando fui al Campesinado a ver a Claudio Arrau.

SWEN En el Teatro, había gente que decía que Claudio Arrau era así... otros que era así... flores que vienen, flores que van... Te juro Cecilia que si

¿CUANTOS AÑOS TIENE UN DÍA?

Tres Fragmentos del Tercer Acto.

Indicación de escena.

El Escenario representa un estudio de televisión. En él, un set con siete sillones dispuestos en semicírculo hacia el público. Al fondo al lado derecho actor, una tarima con un pedestal en el cual hay un teléfono -al medio una proyectora telebeam y su pantalla aplicada a la pared- al lado izquierdo un altillo en que se ve la antesala de la oficina de Gerencia - 2 sillas y una banqueta.

1. Los personajes, todos periodistas funcionarios de un Cal de TV discuten acerca de la manera de defender a una compañera de trabajo-Ana María- de la cual no se sabe dónde está, y se teme sea despedida.

CECILIA Pero, Ignacio: ¿Qué hace un buen director de Canal? Defiende a su personal, ¿no es cierto? No va estar formando gente para que después, cuando estén realmente capacitados, se vayan. ¡Sería una política demencial!

IGNACIO Exactamente. Una política demencial.

FERNANDO Por eso fue, entonces, que me pidió que lo ayudáramos a defender a la Ana María, pues Ignacio, ¡Cómo no entiendes!

(IGNACIO NO LE CONTESTA).

FERNANDO Claro, no hay respuesta. No hay confianza... cada uno para su lado... Somos verdaderas islas... A nadie le importa nada... Igual como hace algunos años cuando fui al Caupolicán a ver a Claudio Arrau.

En el Teatro, había gente que decía que Claudio Arrau era así... otros que era así... flores que vienen, flores que van... Te judo Cecilia que si

CUANTOS AÑOS HAN PASADO

Claudio Arrau se hubiera quedado en Chile, ahora estaría de pianista en el Black and White, tocando piano a medio filo, sin que nadie le diera bola. ¡Cómo no entiende Ignacio, por la pucha!

CECILIA : No será, Ignacio, que estás en desacuerdo con la redacción del documento?

FERNANDO !Ah! Si es por eso, yo tampoco estoy de acuerdo con esa redacción! Es impertinente, fuerte, insolente... inapropiada... Me refiero a la forma... A mí lo que me interesa que quede claro es el sentimiento que uno tiene por la Ana María y que todos podamos trabajar tranquilos para bien del Canal.

CECILIA Lo que hay que hacer es dejar en claro los sentimientos del grupo frente al problema de la Ana María y evitarle al programa una pérdida importante....

FERNANDO Lo que a mi me interesa es eso... Los sentimientos... La camiseta por la amiga y la camiseta por el Canal...

CECILIA Fernandito... ¿y por qué no redactan otra carta, entonces...?

FERNANDO Claro... Otra carta (A IGNACIO) ¿Ves? Aquí hay una idea positiva... Otra carta... Claro... De España tiene que venir ella a solucionarnos los problemas... (INICIA LA SALIDA). Si el otro se la pasó la mano...! Las cosas pueden decirse, pero no con exabruptos...! (SALE FERNANDO).

(CECILIA SE ACERCA A IGNACIO Y LE PONE UNA MANO EN EL HOMBRO).

IGNACIO ¿Te das cuenta Cecilia lo que va a ser nuestra
Televisión en unos 10 o 15 años más?

(MIENTRAS TANTO ARRIBA EN LA PASARELA,
JORGE BASCUNÁN QUE ESTA ESPERANDO SER
RECIBIDO LEE LA PROGRAMACION DEL CANAL
0).

JORGE Programación de Canal 0 : 13.30 : El suplicio de
una tía, teleserie mejicana.

(ABAJO).

IGNACIO Lo que van a ser nuestras universidades en unos
10 o 15 años más?

(ARRIBA)

JORGE De criada a señora, teleserie venezolana...

(ABAJO).

IGNACIO Lo que va a ser Chile entero de unos 10 a 15 años
más?

(ARRIBA)

JORGE 15.30 : Bloque Infanticida; el hombre de la mano
de hierro y a las 21.30....

2. Flash-back de Cecilia e Ignacio en su departamento.

VOZ DE GRABA-
DORA

...y a mis estudiantes digo, que la Tarea del
mañana está en sus manos y que, para cumplirla
deben asumir desde luego la que ahora les corres-
ponde : eso es :

...

IGNACIO: (A CECILIA) El rector, don David Stitchkin...

VOZ DE GRABADORA:

...deben prepararse no sólo mediante la asimilación de conocimientos sino el ejercicio de una mente disciplinada, ágil, crítica, razonadora y abierta; que hay un tiempo para sembrar y un tiempo para cosechar.
Y a mis amigos; cuyo afecto les hace exagerar el valor de mi ausencia, digo: que al deshojarse una rosa no muere el rosal, siempre embebido en la apasionada faena de su nuevo florecer...

IGNACIO: (PARANDO LA GRABADORA) Habla bien, no?

CECILIA: Ignacio, me voy a Londres...

IGNACIO: Y yo, a Beirut, (SE RIE) CECILIA LE TIRA A LA MESA UN SOBRE: Y esto ¿qué es?

CECILIA: Mi contrato para trabajar en la B. B. C. de Londres. ¡Ignacio, lo acabo de firmar! No pensé nunca que me iba a salir tan rápido; tengo que estar allá antes del 15...

IGNACIO: (QUE HA ESTADO LEYENDO EL CONTRATO). 5 de Enero de 1961...

CECILIA: Te digo... Lo acabo de firmar...

IGNACIO: Y por dos años...?

CECILIA: Renovables!

IGNACIO: Por Dios...

CECILIA: Por Dios... Felicítame...! Yo creo que deberíamos bajar, comprar una botella de champán y celebrarlo. ¿No te parece?

IGNACIO ¿Cómo puedes hacer tantos disparates... Estas ciega? No te das cuenta lo que tenemos en las manos?

CECILIA Ignacio no me hagas reír... ¿Qué es lo que tenemos en las manos? Proyectos, proyectos y más proyectos! (TOMANDO EL CONTRATO). Esto es lo único concreto que tengo yo en las manos.

IGNACIO (SE PARA Y LE ENTREGA UN DOCUMENTO).
¿Proyectos? Léete ésto. ¿Es un proyecto?

CECILIA No me digas que te resultó (DESPUES DE LEERLO)

IGNACIO Nos resultó. A los dos.

CECILIA Ignacio... tú te das cuenta que yo no puedo... que ahora ya no puedo.
Pero no te das cuenta lo que me ha costado conseguirme un contrato con la B.B.C. de Londres?

IGNACIO Y tú no te das cuenta la importancia que tiene ésto para nosotros?

CECILIA Qué cosa?

IGNACIO Formar el Depto. de Prensa del Primer Canal de Televisión que va a haber en Chile?

CECILIA Ignacio... por favor... Qué significa hacer televisión en Chile? A quién le importa... No... no... a este tipo de discusiones yo no voy a entrar (SALE).

IGNACIO Pero por Dios, Cecilia! Chile va a ser el primer país en el mundo en que la Televisión va a estar en manos de las Universidades... Te das cuenta lo que ésto significa? En manos de las

Universidades, no de los comerciantes! !Una garantía para hacer cultura!

CECILIA (APARECE CON UNA MALETA Y UNOS LIBROS)
Así que según tú en la T. V. europea no se hace cultura? ¿Qué es lo que se hace? ¿Clases de gimnasia?

IGNACIO Por supuesto que hace cultura. Pero no es tu cultura. Hay que hacer cultura aquí, en Chile...

CECILIA Ignacio... me puedes escuchar, por favor, cinco minutos sin interrumpirme...?

IGNACIO Claro que puedo...

CECILIA Qué estoy haciendo aquí, yo, Ignacio?

IGNACIO Si no quiere que la interrumpa, no me haga preguntas...

CECILIA Por favor, no te hagas el gracioso... Yo sé muy bien lo que estoy haciendo aquí, en Chile. Me estoy ahogando. Yo necesito salir, ver otra gente, oír la. En el diario, todo el día... la misma rutina... la misma desidia de siempre... Gente que se compromete y no cumple... y ahí estoy yo, la tonta, al pie del cañón, En una lucha estéril... Ignacio... que lo único que hace es hacerme aparecer como una cretina delante todo el mundo... Todo el día empujando... ¿para qué? Para que todo el mundo se ría de mí...

CECILIA Repetible

IGNACIO

....

3. Cecilia lee una carta que Ignacio le enviara recientemente a España, momentos en que el equipo de trabajo está a punto de quebrarse.

CECILIA

Sé donde estoy... Sé lo que me falta... Sé lo que tengo... Sé lo que me han quitado... Sé lo que tengo. También sé que puedo parecerte un iluso, o peor: un agachador de moño... Más de alguno ya me lo ha dicho. Pero una cosa es agachar el moño y otra, muy distinta, rendirse. Y yo no quiero rendirme ante lo que siento como un gran desafío: contribuir a que mi gente mantenga viva la facultad de pensar... que nadie piense por nosotros. Es la forma que yo entiendo mi contribución a defender la cultura que no es otra cosa que la facultad que tiene un pueblo para reflexionar críticamente en torno a su propia realidad. Por muy poco que se pueda hacer, hay que hacerlo y nadie lo puede hacer por tí.

Lo que nos ofrece ahora nuestro país, es distinto: antes, se trataba de volar (te acuerdas de Concepción); hoy sólo puedes intentar usar tus facultades para expresar lo que los otros no pueden expresar, para incitar el pensamiento cuando algunos pretenden eliminarlo. No es una tarea fácil, Cecilia. Tampoco es grata. Muchas veces tienes que callarte, hacerte el desentendido, ahogar tu rabia y rebeldía, para no frustrar esa tarea. Sería intolerable si uno estuviera solo. Afortunadamente, ese ya no es mi caso. He logrado, por fin, formar un equipo, Verónica González, Ana María Montoya, Jorge Bascuñán, Fernando Sierra y Martín Álvarez,

forman un equipo excepcional para el programa, no sólo en el plano profesional, sino que, también como seres humanos : se trata de gente leal, capaz, consciente y solidaria.

Todo esto es lo que me sujeta; lo que me hace seguir, seguir, seguir.... Sé que me comprendes. Sé que si estuvieras aquí, harías lo mismo.

IGNACIO.

"LINDO PAIS ESQUINA CON VISTA AL MAR""NOCHE DE RONDA"

(cuarto episodio- fragmento)

Se escucha ruido de automoviles en una pista de alta velocidad. A lo lejos alumbrado yodado, luces de edificios de departamentos que titilan en la penumbra. De pronto vemos un fosforo que se enciende y prende un chonchon delante de la casilla de una animita. La débil luz ilumina una mujer en abrigo de pieles, de aire distante, inexpresivo. Una suave brisa mueve la llama. El escenario da la impresión de un amplio peladero por el que atraviesa esta carretera. La mujer se saca con movimientos lentos el pelo que el viento le ha llevado a los ojos. Se persigna y luego mira hacia su derecha. Parece esperar. Se escucha acercándose el ensordecedor ruido de una moto. Súbitamente entra un motonetista montado en su máquina, pega una patinada sobre el escenario y hace pedazos la animita y el chonchón. Las luces yodadas apuntan al público y quedan señalizando ambas luces laterales. El piloto intenta hacer partir la máquina, pero esta se niega. Sacude las encandilantes luces al maniobrar desesperado. Desmonta furioso, aplasta el chonchon con su bota. Su aspecto es el de un astronauta repleto de cierres de cremallera, forrado en tela plástica brillante, con grandes guantes y un vistoso casco fluorescente oscuro. Vuelve a montar y trata de hacer partir la máquina, sin resultado. Se da varios puñetazos en las manos. Luego se golpea el pecho como Tarzán. Ella, impasible, lo mira desde la penumbra. El no parece verla. El piloto da una especie de grito de elefante en celo levantando la rueda anterior, la deja caer, vuelve a intentar partir fracasando. Respira hondo, parece contar hasta diez. Acaricia la moto, el estante, los cilindros, eróticamente. Se saca el casco. Besa la moto. Una y otra vez. Murmura palabras de amor. Se monta sobre ella y la aprieta entre sus piernas con claras reminiscencias sexuales.

EL

Ya pues, , , mi linda... no me vaya a dejar botado aquí a esta hora... en este peladero... ay... ay...
(SE SACA UN GUANTE Y LO TIRA AL SUELO).
No me falle ahora... pochonchita... linda... po-

brecita... perdóneme si fui brusco... con esta humedad venir a tratarla así... (DESMONTA Y VUELVE A PATEAR LOS RESTOS DE LA ANIMITA)... con esta mierda me fui a encontrar... (A LA MOTO)... no, no es a suted que le hablo... con esta niebla capaz que le haya venido un resfrío... vamor a ver... vamor a ver... (ABRE LA CAJA DE HERRAMIENTAS)... ah! mierda... no veo nada... ¿dónde cresta está la linterna?... (BOTA LAS HERRAMIENTAS)... ni raja (GIRA EL FOCO DE LA MOTO HACIA EL DESORDEN SIN CONSEGUIRLO. ELLA VUELVE A ENCENDER OTRA VELA QUE ILUMINA LENTAMENTE LA ESCENA. EL NO PARECE PERCATARSE)...

ELLA (COLOCÁNDOLE LAS MANOS ENCIMA A LA MOTO LO QUE COINCIDE CON EL APAGÓN DE LUCES DE ESTA): Escúcheme un momento, Héctor.

EL (ASUSTADO)... yo no me llamo así...

ELLA Héctor Aceituno Pontecilla... treinta y nueve años... funcionario de la oficina de Relaciones Públicas...

EL Usted me confunde... (A LA MOTO)... vamos... vamos...

ELLA Yo sé que es difícil que me crea... yo sé que se debe asustar... primero siempre viene el miedo... después uno trata de hacerse el leso... se busca explicaciones...

...

EL (RIENDOSE)... las huevadas que escucha uno en la noche... vé mijita (A LA MOTO)... con el frío hasta yo me estoy imaginando cosas...

ELLA Yo también me asusté... yo también me hice la lesa... yo tampoco creía en los fantasmas...

EL (BURLON)... fantasma... (RIE)... seguro.... no ve que ahora me va a salir con que es la mujer fantasma, también...

ELLA Los diarios siempre trivializan las cosas... ¿cierto?... Son capaces de ver un río de muertos y decir que es una broma de mechones... confunden los gritos de dolor con ladridos y la sangre con arena arrastrada por las lluvias...

EL Corte el hueveo... ya... ya... ¿qué quiere?... mire que a mí no me vienen con cosas... yo soy bien hombrecito... a mí con mi moto no me toca...

ELLA Sí sé la fama que tiene en la oficina. Sé también su sobrenombre. El choro Aceituno le dicen a Ud.. Divertido, ¿no?

EL (TOMANDO LA LINTERNA). Sí, muy divertido.
(LA ALUMBRA). ¿Qué querí?

ELLA (MUY DULCE). Que me entierres.

EL ¿Qué?

ELLA Que me entierres.

EL (ACERCANDOSE AMENAZADOR) Mire loquita... yo no sé quién eres tú. Yo no creo en esa huevada de la mujer fantasma. Debe ser una patín, igual

que tú, probablemente! Así que, chao pescado, si te he visto no me acuerdo! (ELLA ASUSTADA SALTA HACIA EL BARRANCO)(EL SE VUELVE A LA MOTO REFUNFUNANDO Y TRATA DE HACERLA PARTIR NUEVAMENTE).

ELLA

No va a partir la moto, le dije... (EL TRATA AFANOSAMENTE DE HACERLA MOVERSE)... no sea profiado... cierto que siempre ha sido medio cabeza dura... testarudo como dice el Señor Carrasco... lo veo a usted en su escritorio... la escupidera a los pies, el tacho al frente... el retrato de la familia y el de la moto en un marco plateado... el banderín de la Católica y el citófono para echar chistes... o soplar datos.

EL

(ENMUDECIDO) Cómo sabe todo eso?

ELLA

Perdóneme, no debí ser indiscreta...

EL

¿Quién la mandó?

ELLA

Nadie, ...o todos quizás...

EL

¿Qué quiere decir?

ELLA

Hablo por mí... por Felipe... por Arturo... por todos...
