



Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Departamento de Teatro

# **ICTUS Y SU BUSQUEDA POR DEMOCRATIZAR LA CREACION TEATRAL**

**Memoria para optar al Título de Actriz y Actor Profesional**

CAROLINA ANDREA PINTO SALAS

EDUARDO SALVADOR DIAZ MONDACA

Profesor Guía: Sr. José Pineda Devia.

SANTIAGO, CHILE.

2010

## **DEDICATORIA**

A nuestros padres,  
por su paciencia y comprensión  
y por confiar en nuestros talentos.

## **TABLA DE CONTENIDOS**

<b>RESUMEN.....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCION .....</b>	<b>6</b>
<b>I. CONTEXTO HISTORICO .....</b>	<b>7</b>
a. Paisaje político y social de Chile entre principios de los años 60´ y finales de los 80´. ....	7
<b>II. CREACION COLECTIVA.....</b>	<b>13</b>
a. Orígenes y Características de la Creación Colectiva.....	13
b. Principales exponentes en el extranjero. ....	16
c. Principales exponentes en Chile aparte del ICTUS.....	19
<b>III. ICTUS.....</b>	<b>21</b>
a. ICTUS, su historia.....	21
b. Orígenes y Etapas del ICTUS. ....	22
b.1 Primera Etapa: Sus inicios .....	22
b.2. Segunda Etapa: La Profesionalización.....	26
b.3. Tercera etapa: La Creación Colectiva como eje Estético y Político. ....	32
b.3.1. Primera Sub-Etapa: El Golpe de Estado. ....	35
b.3.2. Segunda Sub-Etapa: La Escisión del ICTUS.....	39
c. Aspectos Administrativos Generales .....	44
c.1 Organización Institucional .....	44
c.2 Organización Económica .....	44
c.3 Recursos Humanos.....	44

<b>IV. IDEOLOGIA.....</b>	<b>45</b>
a. Definiciones estético-políticas del ICTUS.....	47
b. Teatro Humanista.....	50
<b>V. METODOLOGIA .....</b>	<b>52</b>
a. Proceso Productivo.....	53
b. Organización del Trabajo.....	54
c. Pre-producción: El Nacimiento de la Idea a través de la Introspección.....	54
d. Producción: Escenificación de las Ideas a través de la Improvisación, el Humor y la Emoción. ....	57
d.1 La Emoción.....	61
d.2 El Humor.....	62
d.2.1 Humor Situacional. ....	63
d.2.2 Humor Secuencial.....	63
d.2.3 Humor Contingente.....	64
d.3 Sketch.....	64
e. Post-Producción: Retroalimentación entre el Público y el ICTUS como Evaluación del Trabajo Realizado. ....	65
<b>VI. CONCLUSIONES .....</b>	<b>68</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>70</b>

## **RESUMEN**

La presente Memoria, consiste en un exhaustivo estudio descriptivo formal de los momentos históricos, políticos, económicos, culturales y sociales que influyeron en la formación y posterior desarrollo de la agrupación teatral ICTUS entre los años 1968 – 1990 y de cómo estos hallaron en la Creación Colectiva un pilar fundamental en su forma de trabajo. Se dará especial énfasis al contexto histórico teatral que circundó al grupo, a modo de hacer un paralelo con otras compañías que utilizaron el método, tanto en Chile como en el extranjero. Posteriormente, la investigación se centrará en describir la metodología de trabajo que la compañía adoptó y luego adaptó y perfeccionó durante años; la Creación Colectiva. Se analizarán los diferentes instrumentos que utilizaron para montar sus obras, tales como: la improvisación, el humor y la emoción, la subjetividad como motor para la creación, la estrecha colaboración con dramaturgos para la creación de sus textos y la importancia de la expresividad del cuerpo del actor sobre el escenario.

## **INTRODUCCION**

Hablar del ICTUS hoy, es sin duda, referirse a la historia pasada y presente del Teatro Chileno y Latinoamericano.

Hablar del ICTUS hoy, es relacionar al ser humano con la sociedad que lo contiene y la contingencia que lo transforma.

Hablar de ICTUS hoy, es hablar de democracia; democracia social y creativa, donde todos y cada uno de los participantes del acto teatral pueden ejercer parte del poder, respondiendo a una voluntad colectiva que nace de un conjunto de individuos que creen que hay algo por denunciar y cambiar.

Con más de 50 años de trayectoria ininterrumpida, el ICTUS hoy, se levanta como emblema del Teatro Independiente Chileno y de la Creación Colectiva; esta última, una forma de trabajar que un día fue vanguardia pura y que hoy es escuela obligatoria.

La presente Memoria, del tipo monográfico compilatorio, busca develar y explicar a partir del análisis crítico de la bibliografía existente, aquellas circunstancias que influyeron en la aparición de esta agrupación, así como el camino recorrido hasta instalarse como una de las compañías más prolíficas e importantes del país. Asimismo, quiere dejar testimonio de sus principales etapas, sus postulados y sobre todo de su metodología de trabajo, la cual marcó un hito en la producción teatral chilena en la década de los 60' y 70'. Para esto, el libro "Teatro Ictus" de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, resultó de vital importancia, pues éste, a través de la compilación de entrevistas realizadas a los líderes del colectivo, permitió suplir las opiniones directas de los involucrados que hoy en día, debido a sus tiempos y disponibilidades fueron imposibles de entrevistar.

Es así como este trabajo persigue rescatar la historia de un teatro colectivo y democrático, donde todos sus integrantes, incluso el público, eran partícipes de un momento de creación, reflexión y transformación del ser humano. De esta manera, la presente Memoria pretende rendir un homenaje a dicha compañía, la cual con su devenir, forjó parte de la identidad de lo que hoy conocemos como Teatro Chileno.

## **I. CONTEXTO HISTORICO**

### **a. Paisaje político y social de Chile entre principios de los años 60' y finales de los 80'.**

Si se pudiera definir en una frase la década de los 60' en Chile, esta sería “la modernización del país”, es decir, la puesta al día de una sociedad que hasta ese entonces estaba dividida en dos grandes bloques: el campo y la ciudad. Esta dualidad, marcaba grandes diferencias entre los que habitaban estos lugares tan disímiles, desde los servicios básicos hasta asuntos tan importantes como la educación y el acceso a la información, lo que terminó por originar un crecimiento desigual del país. De esta manera, es que la incorporación de pobladores y campesinos en términos económicos y sociales se volvió urgente. Es así como se explican a grandes rasgos las políticas iniciadas por el Gobierno de la Democracia Cristiana (1964-1970), presidido por Eduardo Frei Montalva y el de la Unidad Popular (1970-1973), al mando de Salvador Allende Gossens, entre las que destacaron la Reforma Agraria, que si bien se promulgó como ley primera en 1963 bajo el mandato de Jorge Alessandri Rodríguez, fue con Frei Montalva que esta alcanzó un impulso vertiginoso. Bajo el lema de “la tierra para el que la trabaja”, la anterior estructura agraria tradicional -donde los latifundistas dominaban a través de una jerarquía social rígida, autoritaria y paternalista-, cae en desuso. La tierra, a punta de expropiaciones, pasó a manos de los campesinos, quienes se volvieron protagonistas del crecimiento del país.

Si bien estas medidas perseguían un crecimiento económico más estable, también apuntaban hacia una inclusión progresiva de todos los habitantes del territorio nacional, disminuyendo las hasta ese entonces, abismantes diferencias sociales y económicas. Este proceso de inclusión se radicalizó con el Presidente Allende. Ejemplo claro fue la política de estatizar empresas para aumentar la producción nacional a partir de los propios chilenos y para los chilenos. Sin duda estas medidas no lograron un amplio consenso, principalmente por parte de algunas de las fuerzas más importantes del país -como lo eran los empresarios y políticos de oposición-, las cuales en defensa de sus intereses personales, impidieron que el Presidente Allende terminase su periodo constitucional. Las constantes presiones de sus opositores, que en comparación numérica eran inferiores a las masas que lo apoyaban, pero con la diferencia

abrumadora de poder que cada una de las partes manejaba, dieron origen a una atmósfera hostil entre los ciudadanos, lo cual terminó polarizando al país de forma irreconciliable.

En este contexto ocurrió el Golpe de Estado, acaecido el 11 de septiembre de 1973, el cual bajo el mando de una Junta Militar auto-designada, arrasó con todas las instituciones democráticas chilenas, conmocionando a toda la sociedad, incluida por supuesto la actividad cultural. En referencia a esto último, desde el año 73' comenzó lo que hoy en día conocemos como el "Apagón Cultural", el cual se graficó en el cierre de escuelas de artes, clausuras de teatros, desaparición de artistas y pedagogos del arte, disolución de algunas compañías por los organismos de seguridad del Gobierno Militar, así como una censura sin límites que impidió cualquier intento de libre expresión. El toque de queda, que en un principio rigió desde las 18:00 horas, resultó ser una de las herramientas más coartadoras de la sociedad y del movimiento artístico cultural, el cual, a pesar de todas las medidas, nunca dejó de existir.

*"...Por instinto decidimos continuar las representaciones de <<Tres noches de un Sábado>>. Recuerdo que incluso hicimos funciones de matiné a las 3 de la tarde, cuando el toque de queda era a las 6 P.M...." <sup>1</sup>*

Esta nueva realidad nacional, respondió directamente a las políticas democratizadoras impulsadas por los gobiernos constitucionales anteriores, los cuales tenían como horizonte el valor de la igualdad como sinónimo de progreso. Esta idea socialista, que abarcaba la economía, la cultura y la educación entre otras, fue rápidamente frenada por el nuevo orden social impuesto. El carácter estatista de la economía se abolió, para lo cual por ejemplo, las empresas expropiadas fueron devueltas a sus antiguos dueños que en su mayoría eran extranjeros. Por otro lado, el gobierno suprimió el apoyo a las reformas sociales y económicas antes iniciadas y además redujo el empleo en la administración pública.

Esta posición obligó al gobierno de facto a implantar un nuevo modelo económico que rigiera al país, para lo cual recurrió a jóvenes economistas formados en su mayoría en la Universidad Católica y con postgrados en el extranjero -principalmente en la Universidad de Chicago-, conocidos posteriormente como los *Chicago Boys*. De esta manera la idea de una

---

<sup>1</sup> "Ictus: La Palabra Compartida" de Jorge Díaz y Nissim Sharim. Ediciones Don Bosco. Año 2002. Pág. 8.



economía libre, con un Estado pequeño y subsidiario, se transformó en la base para instaurar el modelo neoliberal que hasta hoy rige al país.

Si bien esta opción supuso rebajas arancelarias para las importaciones y el fortalecimiento de la industria nacional, esta terapia de *shock*, buscó primordialmente revertir el caos económico provocado por el gobierno de la Unidad Popular y potenciado por sus detractores. En un principio, estas medidas tuvieron efectos terribles: el PGB cayó en un 12%, la cesantía se empujó hasta un 16% y el valor de las exportaciones se redujo a un 40%. Recién en 1977 se empezó a afianzar el sistema, a excepción de la cesantía que siempre bordeó el 20%<sup>2</sup>. Este *boom* duraría hasta la crisis de 1982, donde como muestra, la cesantía subió a un histórico 26%.

A partir del golpe militar (1973), el Poder Judicial mantuvo un carácter meramente formal, pues la Junta Militar, presidida por Augusto Pinochet Ugarte, al establecer un gobierno autoritario cuya principal característica fue la concentración de los poderes Ejecutivo y Legislativo -apoyados además por la CIA (Central de Inteligencia Americana) y los organismos de seguridad nacionales como la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional)-, realizaba “ajusticiamientos” bajo ningún precepto legal, a todos quienes no estuvieran de acuerdo con el nuevo orden. Esta política del terror quedó expuesta en las palabras del por ese entonces Presidente de la Corte Suprema, el señor Enrique Urrutia Manzano, quien avaló prácticas contra los Derechos Humanos aludiendo a lo siguiente: “Aquí ha habido una guerra y si ellos la hubieran ganado (referenciando a la Unidad Popular) estaríamos todos muertos”<sup>3</sup>.

Estas decisiones radicales por parte del gobierno, sumadas al costo social del modelo económico, acentuaron aún más la brecha entre ricos y pobres. Estos últimos abandonados a su suerte, comenzaron a crear organizaciones sociales de todo tipo para enfrentar los diversos problemas que debían sortear, tales como la cesantía, el hambre y la inseguridad. Aquí como nunca, la Iglesia Católica Chilena y en especial el Cardenal Raúl Silva Henríquez, cumplieron un rol activo en la defensa del hombre y su dignidad con la creación del Comité de Cooperación para la Paz en Chile (1973) que luego fue llamado Vicaría de la Solidaridad (1976), la cual

---

<sup>2</sup> “Pinochet, La Biografía” de Gonzalo Vial. Ediciones El Mercurio/Aguilar. Año 2002. Pág. 266-267.

<sup>3</sup> “Nosotros los Chilenos N°15. Represión en la Dictadura. El Papel de los Civiles” de Felipe Agüero, Manuel Délano, Manuel Salazar y Fernando Villagrán. Ediciones LOM. Año 2005. Pág. 12.

continuó con la misión de prestar asistencia legal y social a las víctimas de las violaciones a los Derechos Humanos.

Bajo el alero de la Iglesia surgieron las Bolsas de los Cesantes, las Canastas Populares, las Ollas Comunes, la Comisión de Derechos Humanos, la Agrupación de Detenidos Desaparecidos, entre otras. Así, esta entidad se transformó en uno de los apoyos morales y materiales más valiosos de la década de los 70<sup>4</sup>.

En 1977 con el pretexto de salvar la crisis nacional, se creó el Plan Chacarillas, que por un lado consolidó constitucionalmente el régimen autoritario y por otro, ratificó el establecimiento de un “itinerario constitucional” el que -resumido en pocas palabras- significaba que el Gobierno Militar podía permanecer en el poder desarrollando tareas, hasta el establecimiento de una nueva Constitución Política que permitiese la estabilización general del país. Así en 1978, Pinochet, ordenó la entrega del anteproyecto al Consejo de Estado, quien redactó la nueva Constitución, la cual derogaba la redactada en 1925.

En 1980 y con un 67% de aprobación popular, la nueva Carta Constitucional y sus propuestas eran reafirmadas. Entre los decretos que ésta promulgaba, destacaban la disminución de las facultades del Congreso, la consideración del Estado como subsidiario de lo económico, social y cultural, la sustitución del sistema proporcional electoral por uno binominal, la fijación de un período presidencial de ocho años y el establecimiento de un plazo de “transición a la democracia” que mantendría a Pinochet como Presidente durante ocho años más, con la posibilidad de ser re-postulado por la Junta Militar para ocho más, entre otras.

Esta nueva Constitución entró en vigencia en 1988 y confirmó los elementos básicos del orden económico y social ya establecidos en la década anterior.

Socialmente hablando y como efecto de las políticas adoptadas por el gobierno autoritario, en los años 80<sup>4</sup>, los conceptos de individualismo y consumismo fueron adoptados con fuerza por la población.

---

<sup>4</sup> “Pedro, Juan y Diego” de Berta Maggi. Memoria para optar al grado académico de Licenciada en Estética. Pontificia Universidad Católica. Pág. 6.

Durante este período, la represión política continuó eficiente y amenazadora, aunque de manera más cautelosa y selectiva. Así surgió la figura del “relegado”.

En 1982 estalló una crisis económica mundial, la cual tuvo como protagonista al petróleo y sus fuertes alzas, lo que a corto plazo provocó que los países redujeran su actividad económica produciéndose una recesión. En Chile, las tasas de interés se elevaron, muchas instituciones resultaron insolventes frente a los hechos económicos, lo que provocó la baja en los precios de las materias primas, especialmente de la principal exportación chilena, el cobre<sup>5</sup>. Así, la economía abierta impulsada por los *Chicago Boys*, causó grandes estragos en el mercado chileno, grandes empresas quebraron, los bancos endeudados durante el *boom* nacional no tenían como pagar, la cesantía aumentó sin control, lo que sumado a las políticas internas del Gobierno Militar, comenzaron a provocar un descontento generalizado en la población más pobre y en los disidentes del gobierno, principales afectados por los nuevos sucesos. Es por esto que en Mayo de 1983, de forma masiva, la población protestó contra el régimen militar dando comienzo a un movimiento irrefrenable de protestas nacionales, la cuales a pesar de provocar la ocupación militar de Santiago, no se detuvieron hasta llegada la democracia en 1990.

Estas protestas mostraban, tanto dentro como fuera del país, la impopularidad de la dictadura militar. Esto significó el fortalecimiento de la hasta ese entonces desaparecida oposición política, graficada en políticos y partidos que aprovecharon estas instancias de revuelo social para abrir minúsculos, pero necesarios espacios de libertad.

Dentro de esta década se reorganizaron grupos de extrema izquierda contra la dictadura, los cuales tenían como fin terminar con el gobierno autoritario. Destacan entre ellos el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) y el FPMR (Frente Patriótico Manuel Rodríguez). Este último, realizó un fallido atentado contra Pinochet en 1986.

El descontento social se tradujo en desordenes, actos de violencia y protestas callejeras, pero también se hizo presente en las esferas artísticas, como por ejemplo en el teatro –disciplina que sustenta esta Memoria- donde destaca el dramaturgo Juan Radrigán, quien a través de historias y personajes marginales retrata a un pueblo que a pesar de sus males, nunca pierde su

---

<sup>5</sup> “Mundo y Fin de Mundo, Chile en la Política Mundial 1990-2004” de Joaquín Fernandois. Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile. Año 2004. Pág. 464.

fuerza de lucha y la dignidad. A través de él, pobladores, juventudes marginales y cesantes que hasta ese entonces estaban borrados del panorama nacional, salen a luz de forma poética y política a las salas de teatro, que lentamente comenzaban a re-abrir sus puertas.

A fines de la década de los 80' la cercanía del plebiscito -que se realizó el 5 de Octubre de 1988-, hizo disminuir las protestas. Los opositores al régimen militar decidieron seguir las reglas impuestas por la nueva Constitución y formaron distintos partidos políticos. Aunque muchos no confiaban en la legalidad del proceso electoral debido a los antecedentes del plebiscito anterior, esta vez sí se formaron los registros y tribunales electorales impulsados por el Tribunal Constitucional, a pesar de la negación por parte del gobierno. En tensa calma se llevó a cabo el proceso electoral el 5 de Octubre del 1988. El 92,1% de la población mayor de 18 años votó en esa ocasión, siendo el máximo record en la historia del país. Las opciones eran dos; No, a la continuidad del régimen autoritario o Sí, a este. Los primeros cómputos eran discordantes, el Ministerio del Interior otorgaba al Sí una clara diferencia a favor del gobierno actual, mientras que la oposición decía absolutamente lo contrario. Cercana la medianoche de aquel día en el Palacio de Gobierno el integrante de la Junta Militar, Fernando Matthei, asumió la derrota y la noticia dio la vuelta al mundo. Al día siguiente y con mayor certeza, la Junta acepta el fracaso y al año siguiente Pinochet debió llamar a elecciones democráticas. En 1990, resultó elegido como Presidente, el Sr. Patricio Aylwin Azocar, por un 55,2% con lo que se dio inicio al proceso de recuperación democrática del país.

En conclusión, lo que se acaba de esbozar aquí a modo de contexto histórico, no pretende ser un estudio sociológico ni político de la dictadura militar ni de los mandatos anteriores y las repercusiones de estos en la población, sino más bien intenta resaltar ciertos rasgos de la sociedad chilena en estos años -dentro de la cual se encontraba inserta la compañía ICTUS-, a modo de delimitar el contexto de su accionar y de comprender sus distintas formas de expresión, que terminaron por construir una imagen de la sociedad chilena en una época llena de convulsiones sociales, económicas y políticas.

## II. CREACION COLECTIVA

### **a. Orígenes y Características de la Creación Colectiva.**

*“...Gran parte de la segunda mitad del siglo XX gira alrededor del concepto de **trabajo colectivo**: el individualismo desaparece en pos de una vida teatral grupal. Unidos por una ideología y una necesidad de investigación, nacen cientos de grupos que cuestionan la primacía del director en escena y rechazan la relación texto dramático-representación. Además, se instala al espectador en el centro de las búsquedas estéticas...”*<sup>6</sup>

Si bien el teatro es intrínsecamente colectivo desde sus orígenes, en cuanto involucra como mínimo a dos individuos, uno que crea y otro que cree en lo creado, la Creación Colectiva como decisión ideológica y creativa para enfrentar el acto teatral, se sitúa en la década de los 60' y al contrario de otras vanguardias artísticas, ésta se produce transversalmente en los distintos continentes como movimiento teatral. Es por esto que resulta difícil definir qué agrupación de Europa, Estados Unidos o Latinoamérica dio origen a esta metodología de trabajo.

A partir de la cita anterior, se puede tener certeza acerca de las motivaciones que hacen de esta metodología una necesidad en las agrupaciones de diversos países. Estas se podrían resumir en la urgente renovación de las, por ese entonces, rígidas estructuras teatrales, tanto internas como externas al acto mismo. En lo interno, la segmentación jerárquica entre directores, actores y dramaturgos, así como el paternalismo de unos para con otros, impedía aunar opiniones y conceptos en torno a lo que se pretendía decir con determinado trabajo, lo que transformaba a algunos de los actores esenciales en el proceso creativo, en meros artefactos o herramientas de aquel que los guiaba de acuerdo a sus criterios e ideas. Por otro lado, existía una gran dicotomía entre lo que socialmente sucedía y lo que teatralmente se montaba. Las carteleras estaban repletas de textos clásicos que si bien hablaban de temas universales, en términos de forma, estas no respondían a los vertiginosos cambios sociales producidos en esa época, lo que generaba poca empatía con el público, el cual, considerando los altos precios de este arte, no acudía en masa

---

<sup>6</sup> “Historia del Teatro para Principiantes” de Alejandro Ravassi y Noria Tello. Ediciones Era Naciente SRL. Año 2006. Pág. 142.

por considerarlo elitista y un tanto arqueológico. Pero sin duda y externamente hablando, uno de los principales motores para crear colectivamente tuvo que ver con el convulsionado momento social que por esos años se estaba viviendo a nivel mundial (guerras, revoluciones políticas y sexuales, el *hipismo*, la igualdad de géneros, la instauración de nuevos sistemas económicos, entre otros) y del cual todos querían ser parte activa, ya fuese apoyando estas iniciativas o de plano, transformándose en un detractor. En definitiva, la necesidad del hombre por hacerse escuchar, mediante sus propios medios y no a través de otros, es la que obligó a generar los espacios que concretaran este menester; siendo éste en el teatro, el de la Creación Colectiva.

*“... La mayoría coincide en señalar que el surgimiento de la Creación Colectiva se da dentro de la década de 1960 y como consecuencia de una renovación necesaria en las tradicionales estructuras teatrales. En la práctica, la renovación que se propone abarca tanto un nuevo criterio en la valoración artística de la obra teatral, como asimismo del contexto social donde se desarrolla...”*<sup>7</sup>

A parte de las características formales anteriormente mencionadas, referentes a la abolición de las jerarquías en el interior de los colectivos teatrales, así como la inclusión del público como agente activo dentro del espectáculo teatral -las cuales por cierto apuntan directamente a la consecución de un teatro más democrático y participativo-, el trasfondo Crítico, Rupturista y Experimental acerca de la contingencia, es lo que engloba, fundamenta y caracteriza a esta metodología en los diversos países en que se desarrolló.

En cuanto al trasfondo Crítico, esta metodología teatral fue una respuesta al sistema de vida individualista y consumista que se propagaba por el orbe como paradigmas del capitalismo. Asimismo, desafió a los métodos de producción convencionales, pues creaba desde la precariedad y con objetivos altruistas que no perseguían como fin la permanente innovación y el funcionalismo del teatro como instrumento social de estatus y poder que hasta ese entonces se le adosaba, sino que veían en este acto, un medio, un repertorio de técnicas y herramientas que se

---

<sup>7</sup> “El Teatro de Creación Colectiva en Chile y en el Extranjero” de Juan Carlos Guazzini. Tesis para optar al grado académico de Licenciado en Letras. Pontificia Universidad Católica de Chile. Año 1984. Pág. 7.

utilizaban para satisfacer profundas necesidades de comunicación, socialización, juego y conocimiento. En fin, el teatro se volvió acción concreta, política y sociocultural.

En cuanto al trasfondo Rupturista y Experimental, tiene que ver con el cuestionamiento global que se hace del acto teatral. Si al principio de los 60' es el lenguaje teatral lo que se exponía en tela de juicio (enfaticado por el absurdo), a finales de esta década la reflexión gira en torno a cómo romper la “envoltura teatral” -como lo denomina Eugenio Barba-, a modo de descubrir los límites de la escena. A partir de esto, se manifiestan los siguientes principios:

- Negación del teatro, concebido sólo como ficción y representación.
- Negación del profesionalismo teatral.
- Negación de la división estricta entre actores-espectadores.
- Propuesta de un teatro como hecho comunitario, como proceso creativo de grupo.<sup>8</sup>

De esta manera, comienza a instaurarse un movimiento político y estético definido en la colectividad y la multiplicidad de opiniones acerca de un mismo hecho, la mayoría de las veces de contingencia social. Luego y con el tiempo, este método se transformó en un sistema de producción, destinado a conseguir un producto más adaptado, tanto a la necesidad de los consumidores como a la de los productores.<sup>9</sup>

En cuanto a la Creación Colectiva como método creativo y productivo, resulta difícil caracterizarla de forma específica, pues pueden existir tantos métodos como colectivos teatrales existan y se encuentren en ejercicio. De todas formas existen dos elementos que -a nuestro parecer y para los demás estudiosos del tema-, se repiten en la mayoría de los grupos. El primero, es la técnica de la improvisación y el segundo, aunque en distintos niveles de acuerdo a las agrupaciones, la inclusión del público como sujeto pensante/creativo dentro de sus montajes.

A continuación, entregaremos un marco referencial de los grupos más importantes en esta revolución teatral a nivel mundial. Si bien no todos los nombrados ocupaban la metodología

---

<sup>8</sup> “Historia del Teatro para Principiantes” de Alejandro Ravassi y Noria Tello. Ediciones Era Naciente SRL. Año 2006. Pág. 143.

<sup>9</sup> “El Teatro de Creación Colectiva en Chile y en el Extranjero” de Juan Carlos Guazzini. Tesis para optar al grado académico de Licenciado en Letras. Pontificia Universidad Católica de Chile. Año 1984. Pág. 8.

de la Creación Colectiva como motor principal, cubrían algunos de los aspectos más importantes de esta; la relación de su teatro con la contingencia y la integración del público como sujetos creadores dentro del acto mismo.

### **b. Principales exponentes en el extranjero.**

A modo de entregar un marco referente más acotado y cercano a la realidad teatral nacional, este estudio se centró en agrupaciones de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, respectivamente.

#### **LATINOAMERICA**

-TEATRO ESCAMBRAY: Agrupación Cubana fundada en 1968 por Sergio Corrieri. Esta se caracterizó por ser un espacio de exploración y de cuestionamiento al sistema teatral imperante, bastante convencional y primitivo hasta ese entonces. Planteaba un teatro comprometido con el contexto y que se construía en base a la participación ciudadana.

-TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI (TEC): Agrupación Teatral Colombiana fundada en 1955 por Enrique Buenaventura. Esta se caracterizó por ocupar la Creación Colectiva como método de trabajo, siendo la improvisación su eje central. Al igual que el ICTUS, la denuncia y el humor, fueron fundamentales en sus creaciones.

-LA CANDELARIA: Agrupación Teatral Colombiana fundada en 1966 por Santiago García. Esta se identificaba por promover un teatro que sirviera para discutir acerca de la realidad nacional. En primera instancia, tomaron obras internacionales, las que fueron adaptadas a su propia realidad.

-CENTRO DE TEATRO DEL OPRIMIDO: Agrupación Teatral Brasileña fundada en 1971 por Augusto Boal. Conocidos por postular un teatro hecho por y para el pueblo. Fueron herederos de la ideología de Bertolt Brecht, ya que utilizaban el teatro como un medio para cambiar a la sociedad. Proponían transformar al espectador en sujeto creador, protagonista de la acción dramática y experimentaron largamente con el teatro callejero.



-YUYACHKANI: Agrupación Teatral Peruana fundada en 1971. Se caracterizó por ser un teatro verdaderamente popular, para lo cual incorporaron raíces culturales olvidadas. En definitiva, luchaban por el rescate de una identidad nacional y latinoamericana.

-RAJATABLA: Agrupación Teatral Venezolana fundada en 1971 por el argentino Carlos Giménez. Se dedicó por entero el estudio de la realidad latinoamericana y su influencia se extendió por todo el continente.

-OTRAS AGRUPACIONES: “Teatro Libre de Bogotá” (Colombia), “El Galpón” (Uruguay), “Octubre” (Argentina), “Teatro Libre de Córdoba” (Argentina), “Teatro Arena” (Brasil), “Tierranegra” (Costa Rica), “Teatro de Participación Popular” (Cuba), “Grupo Ollantay” (Ecuador), “Mascarones” (México), entre otras.

## EUROPA

-TEATRO LABORATORIO: Agrupación Teatral Polaca fundada en 1965 por Jerzy Grotowsky. Se caracterizó por ser un laboratorio de aprendizaje y experimentación constante para el actor. El cuerpo tomó real importancia dentro de la representación. Se le dio al espectador un rol primordial como “testigo” de lo observado. Entre 1970 y 1979 alcanzó su mayor cercanía con la Creación Colectiva, con lo que denominaron “Parateatro”, donde los términos actor/espectador pierden su significación individual.

-ODIN TEATRE: Agrupación Teatral de Dinamarca fundada en 1964 por Eugenio Barba. Ésta, al igual que el Teatro Laboratorio se centró en la formación del actor, donde la disciplina es más importante que el talento. En el ODIN TEATRE nada era definitivo, los espectáculos partían de improvisaciones alrededor de temas dados y cada espectáculo se ensayaba cada día, es por esto que al actor se le exigía lucidez frente a la realidad, así como interesarse en la vida de grupo.

-OTRAS AGRUPACIONES: “Le Théâtre du Soleil” (Francia), “Ciclot 2” (Polonia), la compañía de Danza-Teatro “Tanztheater” (Alemania), entre otras.

## ESTADOS UNIDOS

-JOHN CAGE: Aunque no perteneció a alguna compañía, se reconoce a este músico y teatrista estadounidense, como el precursor de lo que más tarde se denominaría *Happenings*. Instauró el concepto de “trabajo en proceso” el cual podía o más bien, debía variar indudablemente frente al espectador y los “acontecimientos” (happenings) que se susciten.

-LIVING THEATRE: Agrupación Teatral fundada en 1951 por Julian Beck y Judith Malina. Se caracterizó por buscar un teatro que fuese más allá de lo real, por un teatro que se internase en lo profundo del inconsciente. Desarrollaron un entrenamiento actoral en base a juegos aleatorios e improvisados para así construir sus obras, método que posteriormente utilizó el ICTUS. El LIVING THEATRE intentó conciliar el teatro de la crueldad de Artaud, el teatro político de Brecht y las aperturas al azar de Cage.

-PERFORMANCE GROUP: Agrupación Teatral fundada en 1967 por Richard Schechner. Se caracterizó por rescatar el teatro como rito. Sus trabajos nacían desde la improvisación colectiva. Estableció un espacio único entre actores y público. Y como su nombre lo dice, apelaba a la *performance*, lo cual acentuaba lo efímero, inacabado y cambiante del espectáculo, el que alternaban con variadas disciplinas, no tan solo la técnica teatral.

-OPEN THEATER: Agrupación Teatral Estadounidense fundada en 1963 por Joseph Chaikin ex-integrante del LIVING THEATRE. Se caracterizó por retomar el trabajo de las acciones físicas propuestas por Stanislavsky. Su gran hito fue el incorporar la presencia de un dramaturgo en los ensayos, quien a partir de las improvisaciones propuestas, creaba y escribía los textos dramáticos. Esta tendencia posteriormente fue utilizada por el ICTUS.

-OTRAS AGRUPACIONES: “San Francisco Mime Troupe”, “Bread & Puppet Theatre”, “Wooster Group”, “Ontological-Hysteric Theater”, entre otras.

### **c. Principales exponentes en Chile aparte del ICTUS.**

-TALLER DE EXPERIMENTACION TEATRAL (TET): Agrupación Teatral fundada por Fernando Colina y Enrique Noisvander en 1967. Se caracterizó por utilizar la metodología de la Creación Colectiva, apuntando a la capacidad de crear un lenguaje expresivo del actor a partir de su cuerpo y de la relación de este con los objetos, el sonido, la luz y el color. Buscaban exponer la realidad nacional de ese entonces, privilegiando el arte de la actuación por sobre el aparataje teatral, especialmente la escenografía, la cual era casi nula. La gestualidad, el ritmo, el sonido y el movimiento del cuerpo eran parte esencial de su propuesta dramática. La primera obra montada por el TET, fue “Peligro a 50 Metros” Creación Colectiva a cargo de José Pineda y Alejandro Sieveking.

-TEATRO EL ALEPH: Agrupación Teatral fundada en 1969 por un grupo de estudiantes del Instituto Nacional y el Liceo N°1 de Niñas. En un principio el colectivo contaba con más de 60 participantes, pero luego se limitaron a 12. Dentro de ello se encontraba Oscar Castro, quien asumió como cabeza del grupo. Fueron uno de los colectivos más importantes y trasgresores de la escena nacional. Se caracterizó por utilizar el método de Creación Colectiva y su fin principal era hacer obras absolutamente contingentes, cargadas de contenido político y social. Instauraron el Teatro de Intervención, donde los participantes exponían sus ideas y anhelos con respecto a lo que querían decir y el cómo hacerlo, gracias a lo cual lograron crear valiosas piezas teatrales donde todo tenía cabida, las risas, los cantos, instrumentos musicales, entre tantos otros elementos. La sátira como medio de crítica social era la principal arma en sus montajes, entre los que destacaron: “¿Se sirve un cocktail molotov?”, “Viva in-mundo de fantasía”, “Cuántas ruedas tiene un trineo” y “Casimiro Peñafleta”, entre otras. Pero la obra “Al Principio existía la Vida”, estrenada en la Sala El Ángel con música de Ángel Parra, la cual hacía referencia directa a la ya instaurada dictadura militar en el país, provocó la clausura del teatro y la persecución del grupo por las fuerzas represivas, que terminó con los hermanos Castro (Oscar y Marieta) detenidos y torturados; y parte de su familia detenida desaparecida. Luego, fueron exiliados a Francia donde fundaron nuevamente EL ALEPH, el cual hasta hoy en día mantiene su funcionamiento.

-LA FERIA: Agrupación Teatral fundada en 1976 por el director y actor Jaime Vadell y el actor José Manuel Salcedo, ambos provenientes de la compañía ICTUS. Se caracterizó por ser un teatro de contingencia del “día a día” y muy autoral (aunque también en base a la Creación Colectiva), pues querían mostrar los problemas que experimentaban las personas en situaciones concretas y reconocibles, es por esto que el trabajo del actor consistía en ubicarse en alguna situación cotidiana y expresar lo que en ella había observado. De esta forma, el espectador podía verse a sí mismo y la realidad que estaba viviendo. En cuanto al texto dramático, LA FERIA optó por escribir lo que denominaron “puesta en escena”, dejando de lado la existencia física un texto definitivo de sus obras. “El Tijeral”, estrenada en 1982, fue una de las obras más importantes de la compañía.

-TALLER DE INVESTIGACION TEATRAL (TIT): Agrupación Teatral fundada por Raúl Osorio a principios de la década de los 70'. Se caracterizó por ser un teatro de “servicio”, el cual mostraba los problemas que afectaban a los mismos espectadores. Buscaba revelar las distintas realidades sociales que componían el momento histórico que se estaba viviendo. La observación directa de estas realidades servía como base del trabajo colectivo que desarrollaron. El actor y su cuerpo tenían especial preponderancia en esta compañía, pues eran ellos a través de sus propias herramientas quienes hacían representativa la realidad observada. El TIT realizaba foros con el público asistente a sus espectáculos a modo de evaluar el contenido de este. “Tres María y Una Rosa”, “Los Payasos de la Esperanza” y “La Casa Vacía” son algunas de las obras más importantes de esta compañía.

-OTRAS AGRUPACIONES: “El Túnel”, “Taller de Creación Teatral” (TCT), “Teatro del Errante”, “El Cabildo”, entre otras.

### **III. ICTUS**

#### **a. ICTUS, su historia**

El nacimiento del ICTUS se acota al año 1955, cuando un grupo de estudiantes de tercer año de la Academia de Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) junto a su profesor Germán Becker decidieron abandonar la Universidad a causa de que ésta se opuso al montaje de la obra “La Tertulia de los dos Hermanos” de Mónica Echeverría, que a la postre se convirtió en el primer espectáculo bajo el nombre de ICTUS. Dentro de quienes abandonaron sus estudios destaca la actriz Paz Irrázaval, quien fuera posteriormente directora de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En cuanto a los integrantes que han compuesto el ICTUS, nunca ha existido una nómina estable en los cincuenta años que tiene a su haber, pero entre ellos podemos destacar a sus fundadores: Claudio Di Girolamo, Germán Becker, Julio Retamal, Carlos Cruz-Coke, Chicha Ossa, Grimanesa Locket, Mónica Echeverría, Irene Domínguez, Sonia Azocar. Posteriormente se unirían Nissim Sharim, Jaime Celedón, Julio Yung y actores provenientes del Teatro Universitario de Concepción como Delfina Guzmán, Nelson Villagra, Shenda Román, Jaime Vadell, Jorge Gajardo, además de Maite Fernández, ex integrante del Teatro de la Universidad Técnica del Estado (TEKNOS)<sup>10</sup>.

Desde su creación (1955) hasta el período que coincide con la vuelta a la democracia en Chile (1990), uno de los principales integrantes del ICTUS, Nissim Sharim, distingue 3 etapas fuertemente marcadas en cuanto al desarrollo productivo y político-estético de la agrupación. Sin perjuicio de lo anterior y de acuerdo al estudio realizado, se establece la existencia de una cuarta etapa, la cual comienza en el año 1976. Esta etapa se vio caracterizada principalmente por la escisión del núcleo formador del ICTUS y la renovación del equipo de trabajo, lo cual significó la incorporación de nuevos integrantes, quienes debieron ser aleccionados en torno a los objetivos y fundamentos de la compañía, produciéndose así una retroalimentación y potenciamiento del método creativo encontrado con anterioridad. Es por esto, que la tercera etapa contendrá a la cuarta a modo de sub-etapa, debido a que la productividad del grupo se mantuvo y su concepto de Creación Colectiva ya estaba posicionado en el medio artístico y

---

<sup>10</sup> “Los Orígenes del Ictus” [en línea] <[http://www.teatroictus.cl/origenes\\_ictus.html](http://www.teatroictus.cl/origenes_ictus.html)> [consulta: 15 abril 2009]

cultural del país, así como en la compañía. Algo semejante ocurrirá en lo que se refiere a lo acaecido en 1973 con el Golpe de Estado y la instauración de la dictadura del General Augusto Pinochet, el cual sin duda podría ser considerado otra etapa debido al cambio radical que se generó en cada uno de los ámbitos de la nación, siendo lo político, económico, social y artístico-cultural, modificado desde sus raíces, aboliendo todo lo que hasta ese momento se había construido en el país.

Palabras de Nissim 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, quizás más precisamente hasta 1976, lo que caracterizó a ICTUS es la búsqueda de un método expresivo...”<sup>11</sup>*

## **b. Orígenes y Etapas del ICTUS.**

A continuación nos detendremos en cada uno de los hitos que marcaron la historia de la Compañía ICTUS, a modo de comprender sus lógicas de funcionamiento, los ponderables a la hora de escoger qué, cómo y por qué montar sus obras, las principales características de estas de acuerdo al período y los modelos económicos que seguían para darle continuidad a la compañía.

### **b.1 Primera Etapa: Sus inicios**

*-1955 a 1962: La Búsqueda de un Repertorio Definido*

Debido a la abrupta ruptura que el grupo de jóvenes estudiantes de teatro tuvo con su casa universitaria, la Pontificia de la Universidad Católica, se volvió urgente y necesario afianzarse como un grupo teatral con cierto grado de estabilidad, posicionarse dentro del medio teatral chileno y, por cierto, sobrevivir haciendo teatro. La competencia (manteniendo las

---

<sup>11</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 12.

proporciones de ese entonces) y referentes de la cultura teatral chilena, eran principalmente los grandes teatros de las Universidades de Chile y Católica, los cuales consumían gran parte del público, lo que dificultaba aún más la posibilidad de supervivencia de grupos emergentes y experimentales.

Así nació la Compañía ICTUS, la cual comenzó inmediatamente a producir obras teatrales. Sin tener un norte claro, salvo el de no repetir lo que los teatros consagrados hacían, decidieron en una primera instancia retomar los orígenes del teatro buscando en estos las respuestas a lo que tanto criticaban. Fue así, como luego de montar “La Tertulia de los dos Hermanos”, obra que marcó la ruptura con su casa de estudios, deciden realizar “Las Suplicantes” de Esquilo en el año 1956, la cual paradójicamente una vez presentada a público, denotó en su propuesta una clara “visión arqueológica” del teatro, una de las cualidades que más querían combatir y abolir de este arte en Chile.

Es así, como teniendo ahora más claro lo que no querían hacer, comenzó la carrera por precisar una línea artística que los diferenciara del resto de las compañías teatrales, esto, a partir de lo definido por sus integrantes como una “voluntad de repertorio”.

*“...Existió desde muy temprano lo que sus integrantes llaman <<voluntad de repertorio>>, es decir la opción de exhibir en forma constante un tipo definido de obras dramáticas. Esto le permitió adquirir con el tiempo, además de una experiencia más sistemática del trabajo, una cierta especificidad dentro del medio...”<sup>12</sup>*

El teatro contemporáneo comenzó a resonar en la agrupación como algo poco conocido en el país y sobre todo como lo que no estaba realizando el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) en ese entonces, lo que motivó aún más al grupo por adoptar esta especificidad, la cual les permitió a su vez, hacerse más reconocibles dentro del medio, pues con esto, intentaban satisfacer las necesidades de expresión de un público que hasta ese entonces debía conformarse con lo “tradicional” que tanto gustaba a los teatros doctos.

---

<sup>12</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 13.

“La Tertulia de los dos Hermanos” (1956) de Mónica Echeverría integrante de la compañía, “El Milagro del Aprendiz Charlatán” de Henri-Gheon (1958), “La Alondra” de Jean Anouilh (1960), fueron algunos de los montajes que marcaron esta etapa. Pero sin duda, la obra “La Paloma y el Espino” de Jorge Díaz montada en 1957, marca un hito dentro de la compañía y de lo que sería su futuro en términos ideológicos, pues es el primer montaje llevado a cabo bajo el precepto de Dirección Colectiva.

Palabras de Nissim Sharim:

*“...Otras compañías independientes de la época daban obras contemporáneas, pero era distinto. Tenían muchos problemas económicos... Entonces tuvieron que caer obligatoriamente en lo comercial: “Boeing, Boeing” mezclado con “Recordando con ira”. Con nosotros jamás ocurrió eso de buscar una obra taquillera para levantar otra que convenciera más desde el punto de vista artístico. El gran mérito del ICTUS fue haberse jugado una sola carta...”*<sup>13</sup>

Ya con su primera obra dirigida colectivamente -algo poco usual en esos tiempos donde el rol del director y su estatus eran intocables y mucho menos prescindibles- y con la política expresada de que los textos escogidos dependían de un consenso entre todos y cada uno de los integrantes, los primeros atisbos de una democratización de la creación, comienza a avistarse en la agrupación.

Palabras de Claudio Di Girolamo:

*“...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...”*<sup>14</sup>

Esta primera etapa se extendió hasta 1962, cuando se instalaron en la sala La Comedia luego de itinerar por distintas salas santiaguinas, tales como: El Petit Rex, Antonio Varas, Teatro

---

<sup>13</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 13.

<sup>14</sup> Ibíd.



Talía (perteneciente a la Sociedad de Autores Teatrales de Chile, SATCH) e incluso el Teatro Municipal. En una primera instancia, La Comedia fue arrendada por el colectivo, lo que los obligó a tomar responsabilidades tanto artísticas como económicas, por lo que la profesionalización del grupo se hizo inminente.

Obras estrenadas<sup>15</sup>

- “La Tertulia de los Dos Hermanos” escrita y dirigida por Mónica Echeverría (1956).
- “Las Suplicantes” de Esquilo. Dirección: Germán Becker (1956).
- “Cuando los Ángeles hablaban con los Hombres” de anónimo medieval. Dirección: Vitorio Di Girolamo (1957)
- “La Paloma y el Espino” de Jorge Díaz, Dirección Colectiva (1957).
- “El Milagro del Aprendiz Charlatán” de Henri-Gheon. Dirección: Tobías Barros (1958).
- “La Cantante Calva” de Eugene Ionesco. Dirección: María Elena Gertner (1959).
- “Asesinato en la Catedral” de Thomas S. Elliot. Dirección: George Elliot (1960).
- “La Alondra” de Jean Anouilh. Dirección: Etienne Fríos (1960).
- “Un hombre llamado Isla” de Jorge Díaz. Dirección: Claudio Di Girolamo (1961).
- “El Cepillo de Dientes” de Jorge Díaz. Dirección: Claudio Di Girolamo (1961).
- “El Cuidador” de Harold Pinter. Dirección: George Elliot (1961).
- “Jacob o la Sumisión” de Eugene Ionesco. Dirección: Julio Retamal (1961).
- “La Princesa Ahóí” de Yukio Mishima. Dirección: Mónica Echeverría (1961).
- “Réquiem para un Girasol” de Jorge Díaz. Dirección: Jaime Celedón (1961).

---

<sup>15</sup> “Obras Estrenadas 2009-1957” [en línea]

<[http://www.teatroictus.cl/obras\\_estrenadas\\_teatro\\_ictus.htm](http://www.teatroictus.cl/obras_estrenadas_teatro_ictus.htm). > [consulta: 19 abril 2009]

## **b.2. Segunda Etapa: La Profesionalización**

*-1962 a 1968: “La Comedia” pilar de la conformación de un grupo estable y repertorio definido.*

*“...Era el año 1962. ICTUS emergía con atractivo escénico que ninguno de nosotros sospechábamos. Después de varios intentos itinerantes en salas como el Petit Rex, el teatro de la Satch e incluso el Teatro Municipal... El ICTUS establecía un domicilio que conserva hasta ahora: el Teatro La Comedia, un domicilio que obligó a la profesionalización paulatina del grupo, a la búsqueda de un estilo de producción y a la consecución y mantención de un elenco estable, cosa que nunca se ha logrado del todo...”<sup>16</sup>*

Sin duda, el momento en que la compañía ICTUS se radicó en la sala La Comedia pasó a ser un hito fundamental en su historia, primero por lo que significaba hacerse cargo de un teatro en términos económicos, administrativos y artísticos (nació en ellos el concepto de empresa teatral), así como la posibilidad de disponer en forma constante y absoluta de un espacio propio para dar rienda suelta a la creación y montaje de obras teatrales. Pero no todo resultaría tal cual se pensaba. Durante los primeros años de esta etapa, el caos fue total, ya que a pesar de tener cada vez más claro lo que la compañía quería decir, las constantes variaciones de actores, pero especialmente de directores, hacían que el grupo ICTUS fuera distinto dependiendo de quién lo dirigiera. Si a esto le sumamos la imposición que como grupo tenían, de mantener una cartelera diaria, las fluctuaciones entre cantidad y calidad, no permitían que el ICTUS se perfilara como un grupo reconocible por un teatro particular y único. Es por este motivo que se hizo indispensable establecer roles dentro de la agrupación, especialmente aquel que tuviera a su cargo la elección de los textos dramáticos y/o la creación de estos (definiendo el tema y quién los montaría o escribiría), con el fin de ratificar y enseñar al público de una vez por todas la línea discursiva que el ICTUS perseguía. En pos de esta “homogenización discursiva” del ICTUS, pareció ser decisiva la incorporación en 1965 de un grupo de actores profesionales provenientes

---

<sup>16</sup> “Ictus: La Palabra Compartida” de Jorge Díaz y Nissim Sharim. Ediciones Don Bosco. Año 2002. Pág. 5.

del Teatro Universitario de Concepción, entre los que destacan: Delfina Guzmán, Jaime Vadell, Shenda Román, Nelson Villagra, entre otros.

Palabras de Delfina Guzmán:

*“...Nos llamaba la atención un teatro independiente como este (ICTUS) que pagaba a sus actores... 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 buenas y otras pésimas. Nos dábamos cuenta que faltaba un estilo de producción unitario, para ello era básico estabilizar el grupo artístico...”<sup>17</sup>*

De esta forma es que el ICTUS con una gran responsabilidad a costas comenzó, primeramente, a fortalecer un grupo estable y cohesionado, el cual debía cumplir y reflejar los tópicos políticos y estéticos que buscaban proyectar y compartir. Para eso dividieron el grupo en dos grandes núcleos; el primero, conformado por una directiva no remunerada, la cual asumió las responsabilidades administrativas, financieras y artísticas, y el otro grupo, conformado por actores contratados por la compañía. Es necesario mencionar que los miembros de la directiva participaban activamente del acto teatral, como actores, directores, diseñadores y/o productores. A partir de esta distribución de roles, la compañía ICTUS aseguró la producción de obras teatrales basándose en el buen soporte institucional logrado, permitiendo con esto un prolífico y alto rendimiento en el ámbito artístico nacional, pero lo más importante, con una línea reconocible por ellos y por su público.

De esta manera, el ICTUS se posicionó en el medio teatral chileno como una compañía de vanguardia, ya que su teatro no respondía al naturalismo que estaban proponiendo los teatros universitarios. Sus intenciones de mantenerse fieles al “aquí y al ahora”, no se contradecían con el contenido psicológico-existencial que se vislumbraba en sus obras, es más, la revisión constante del momento histórico que les tocaba vivir, hacía que su teatro fuera, por una parte cercano a la gente y por otra, con un fuerte contenido acerca de la existencia del ser humano.

---

<sup>17</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 15.

Es entonces, cuando surgió el nombre de Jorge Díaz, quien pasó a ser el primer dramaturgo formado en una compañía de teatro independiente. Y es con el ICTUS, que gran parte de su producción dramática -que hasta nuestros días ha sido catalogada como una de las más renovadoras e importantes del país-, se creó y presentó a público. Es con Díaz además, que el adjetivo de vanguardistas, entendido en esos tiempos como algo snob, elitista y raro por los teatros clásicos, se estableció en la agrupación de manera positiva al crear un nicho inexistente en ese entonces, como lo fue el de un teatro intelectual de y para la pequeña burguesía. Este teatro venía acompañado de grandes cambios frente a lo que se hacía tradicionalmente en Chile. El naturalismo-criollista fue desestructurado por Díaz, la creación convencional de un texto dramático se trasladó al escenario y con opiniones diversas acerca de lo que este debía decir. Los cambios podían venir desde el trabajo teórico del texto, realizado por la directiva y el dramaturgo o desde los ensayos prácticos, basándose en lo propuesto por los actores y diseñadores.

Palabras de Nissim Sharim:

*“...La aparición de un autor como Jorge Díaz dentro del ICTUS es muy especial... Luego de varias de sus obras, strictu senso, 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... Eso para mí, es la primera semilla de una Creación Colectiva más amplia... Creo que Jorge Díaz fue el primer impulsador de la Creación Colectiva...”*<sup>18</sup>

Pero para esto, se les impuso una obligación: todos y cada uno de los participantes debían estar en constante conexión con la realidad, con el acontecer diario y los problemas que este suscita en el hombre. Nació con esto, uno de los postulados ideológicos centrales del ICTUS, el cual recibió la conceptualización de “Teatro de 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... Planteaban las inquietudes del hombre contemporáneo, genéricamente hablando. Sin embargo,*

---

<sup>18</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 18.

*“Introducción al Elefante y otras Zoologías” y una obra anterior, “Libertad, Libertad”, reflejaban en sus temáticas los problemas contingentes que vivían extensas capas sociales de las naciones latinoamericanas”*<sup>19</sup>

De esta manera la estabilidad del grupo se propagó a todas sus esferas; administrativas, económicas, productivas y creativas. En lo que se refirió al ámbito creativo, la inclusión de dramaturgos en el equipo de trabajo creó una especie de auto valencia del ICTUS. Pero como sabemos, todo sistema tiene puntos de vulnerabilidad y el ICTUS no era la excepción. A pesar de existir líderes naturales de gran influencia en la toma de decisiones dentro del grupo (Jaime Celedón, Jorge Díaz, Nissim Sharim), este carecía de un director artístico determinante, el cual dijera qué, cómo y cuándo, lo que para esa época, era sinónimo de inestabilidad e incluso de “muerte anunciada” para cualquier agrupación teatral. Pero en este caso no fue así, los fuertes lazos creados, los firmes soportes administrativos, pero por sobre todo, la necesidad de montar obras, provocaron que el grupo se cohesionara aún más, llegando incluso a establecer de modo inconsciente en un principio, códigos creativos comunes, lo cuales más tarde y de manera consciente, se enmarcarían dentro de la Creación Colectiva de las obras.

Es así, como la democratización del proceso creativo se hace cada vez más clara y necesaria en el grupo.

Palabras de Claudio Di Girolamo:

*“...Desde el inicio como teatro aficionado, ICTUS nunca fue un teatro de directores como lo fueron, por ejemplo, los teatros universitarios... De todas las personas que han pasado por el ICTUS y que pudieron haber ocupado ese rol... 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 grupo...”*<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 19-20.

<sup>20</sup> Op. cit. 16-17.

Obras estrenadas<sup>21</sup>

- “El Velero en la Botella” de Jorge Díaz. Dirección: Claudio Di Girolamo (1962).
- “El Zoológico” de Edward Albee. Dirección: Charles Ellesseser (1962).
- “Chumingo y el Pirata de Lata” de Mónica Echeverría y Jorge Díaz. Dirección: Mónica Echeverría (1963).
- “Los Grillos Sordos” de Jaime Silva. Dirección: Mónica Echeverría (1963).
- “Sabor a Miel” de Shelagh Delaney. Dirección: Charles Elsseser (1963).
- “La Visita de la Vieja Dama” de Frederich Durremant. Dirección: Jaime Celedón (1963).
- “El Lugar Donde Mueren los Mamíferos” de Jorge Díaz. Dirección: Jaime Celedón (1964).
- “Serapio y Hierbabuena” de Jorge Díaz. Dirección: Mónica Echeverría (1964).
- “Cuentos de Reyes” de María de la Luz Uribe. Dirección: María de la Luz Uribe (1964).
- “Auto de la Compasiva” de Ariano Suasuna. Dirección: Jaime Celedón (1964).
- “Otelo” de William Shakespeare. Dirección: George Elliot (1964).
- “Pedrito y el Lobo” de María de la Luz Uribe. Dirección: María Luisa Pérez (1964).
- “Variaciones para Muertos de Percusión” de Jorge Díaz. Dirección: Claudio Di Girolamo (1964).
- “El Tigre y las Dactilógrafas” de Murria Schisgall. Dirección: Mónica Echeverría y Luis Poirot (1964).
- “El Nudo Ciego” de Jorge Díaz. Dirección: Jaime Celedón (1964).

---

<sup>21</sup> “Obras Estrenadas 2009-1957” [en línea]

<[http://www.teatroictus.cl/obras\\_estrenadas\\_teatro\\_ictus.htm](http://www.teatroictus.cl/obras_estrenadas_teatro_ictus.htm). > [consulta: 19 abril 2009]

- “La Mañana” de Ann Jellicoe. Dirección: Víctor Jara (1965).
- “Fahrenheit 451” de Ray Bradbury. Dirección: Claudio Di Girolamo (1965).
- “El Gallo Quiquirico” de Mónica Echeverría. Dirección: Mónica Echeverría (1965).
- “Lenta Danza hacia el Patíbulo” de William Halley. Dirección: Jaime Celedón (1966).
- “El Círculo Encantado” de Mónica Echeverría. Dirección: Mónica Echeverría (1966).
- “Billy, el Mentiroso” de Keith Waterhouse. Dirección: Gustavo Meza (1966).
- “Libertad, Libertad” de Flavio Rancel y Millord Fernández. Dirección: Claudio Di Girolamo (1966).
- “Humor para Gente en Serio” de Alejandro Sieveking y Luis Poirot. Dirección: Luis Poirot (1967).
- “La Fiaca” de Ricardo Talesnik. Dirección: Jaime Celedón (1967).

### **b.3. Tercera etapa: La Creación Colectiva como eje Estético y Político.**

*-1968-1990<sup>22</sup>: La búsqueda y encuentro de un método y lenguaje expresivo.*

Ya en 1968 y debido principalmente a la profunda crisis que afectaba a la dramaturgia chilena, así como también a la ya declarada reticencia por parte del grupo a montar textos clásicos o de repertorio universal -ya que estos, o no interpretaban de forma concreta lo que la compañía quería decir o simplemente no representaban el estado actual de las cosas en el país-, es que la agrupación llegó a la conclusión de que si querían decir algo, deberían recurrir a su propia voz, para lo cual la Creación Colectiva como método creativo y democratizador de opiniones, se volvió una herramienta indispensable en la producción de las obras teatrales del ICTUS.

Si bien la Creación Colectiva en el período en que el ICTUS la adoptó como método de trabajo puede ser considerada puro “vanguardismo” para la escena teatral chilena, en realidad, no fue más que la respuesta del proceso interno que vivía la agrupación en relación con su entorno. Los autores nacionales escaseaban y las obras clásicas no calzaban con el

---

<sup>22</sup> N. del A. A modo de aclaración es necesario señalar que esta etapa, presentada en este estudio como un solo período transcurrido entre los años 1968 y 1990, en otros estudios realizados a la compañía teatral Ictus, se extiende desde 1968 a 1976, debido a que en este último año se produce una importante escisión dentro del grupo, lo cual motiva una reestructuración del colectivo pero no de la esencia estético-política de este. Es decir, la forma del Ictus se modifica en cuanto ingresan nuevos artistas, pero el contenido se mantiene, y es más, se le enseña a los nuevos integrantes. Lo mismo ocurre con el quiebre institucional que sufre Chile, con el Golpe de Estado a cargo de la Fuerzas Armadas acaecido el 11 de Septiembre de 1973, el cual modifica absolutamente todas las políticas de estado, afectando las estructuras sociales hasta ese momento construidas en democracia, en especial al movimiento cultural que Chile proyectaba tanto a su población como al exterior (Apagón Cultural). Este hito histórico externo a la compañía, al igual que el producido en 1976 al interior del grupo, sin duda también puede ser considerado otra etapa dentro del desarrollo del Ictus, pero debido a que su método expresivo se mantiene intacto y el presente estudio se focaliza en develarlo, entenderlo y ejemplificarlo como la Búsqueda de la Democratización del Teatro, es que ha sido englobado en una sola y gran etapa, lo cual no implica que los hitos antes mencionado sean explicados en profundidad, pero manteniéndolos como lo que son; sub-etapas dentro de la búsqueda y encuentro de un método y lenguaje expresivo de la compañía. Por último, en lo que se refiere al término de esta etapa, el año 1990, se establece como fin principalmente debido a la necesidad de acotar el presente estudio y porque en ese año el país retorna a la democracia, lo que trae consigo un lento pero ascendente desarrollo cultural, lo cual hace renacer entre otras ramas artísticas, al Teatro, proliferando el número de compañías, los métodos de creación y los de producción, significando esto, una paulatina renovación de la escena teatral nacional, con lo que el Ictus, el cual mantiene su funcionamiento hasta la fecha, deja de ser referente obligado de la escena nacional y el método de Creación Colectiva ya no es tan valorado ni rupturista como lo fue en las décadas del 70' y 80'.



convulsionado período que vivía Chile a fines de los 60' y principio de los 70'. Es así, como el ICTUS se auto impuso la tarea de hablar desde la contingencia, desde lo que les ocurría a ellos mismos como reflejo de la sociedad, pero no con grandilocuencias ni metáforas universales, sino con lo que se decía y escuchaba a diario, con lo que se veía a la vuelta de la esquina -y algo muy importante-, tal cual se veía a la vuelta de la esquina. Para esto, los textos antiguos o extranjeros no servían, pues no creaban complicidad entre emisores y receptores, ni menos, reflejaban la idiosincrasia de un pueblo que en ese entonces, la estaba forjando a partir de sus propias manos. Esto debido a las políticas de estado del Presidente Salvador Allende (1970-1973), el cual fomentaba el arte y la cultura desde el pueblo y para el pueblo. De esta manera es que el ICTUS, en respuesta a esta avidez por lo "propio" que experimentaba el pueblo chileno, comenzó a reflejar por intermedio de sus obras un contenido histórico, social y político, siendo catalogados como Teatro de la Contingencia, título obtenido con su primera Creación Colectiva, "Cuestionemos la Cuestión" (1969).

Palabras de Nissim Sharim:

*"...Ante esta situación, y después de toda la experiencia que traíamos, tampoco queríamos montar obras clásicas o de 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, empezamos a trabajar nuestra primera Creación Colectiva: <<Cuestionemos la Cuestión>>..."<sup>23</sup>*

Éste método de creación, nació entonces, como una necesidad primaria para resolver carencias, como lo fue en primera instancia la inexistencia de un dramaturgo consolidado dentro del grupo. Esto sumado a la agitación política de finales de los 60' y principios de los 70', la cual respondía a una fuerte concientización panfletaria por parte de los distintos sectores políticos hacia la población, en donde todos los medios eran aptos para ser politizados y usados como herramientas partidistas, provocan que la acción cultural perdiera peso al caer en este juego de especulaciones ideológicas. Frente a esto, la respuesta del ICTUS es radical, optando por preocuparse del ser humano en su particularidad e intimidad y no en los cambios macro-sociales

---

<sup>23</sup> "Teatro Ictus" de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 21.

que hacían del hombre un instrumento en pos de una ideología, olvidando muchas veces sus sentimientos, miedos y contradicciones. Es así como surgió su segunda Creación Colectiva, “Tres Noches de un Sábado” (1972).

*“... Recuerdo una reunión muy significativa del grupo ICTUS, cuando alguien dijo: <<...macanudo que en la nueva sociedad el cobre sea chileno, pero a nosotros nos corresponde indagar cómo va a ser el amor en la nueva sociedad: cómo serán las relaciones afectivas en un mundo mejor...>> Allí creo que nació “Tres Noches de un Sábado”, obra que estuvo en cartelera dos años y que se constituyó en un trabajo emblemático, tanto por la manera en que se inventó y puso en escena, como por su proyección en el ámbito social como el que vivía Chile en esos momentos...”<sup>24</sup>*

En cuanto a lo económico, si bien en etapas anteriores el ICTUS auto financiaba sus producciones en base a conceptos de taquilla, el que muchos de sus integrantes tuvieran otras profesiones permitía que esta (la taquilla) no fuera tan determinante en la creación o reposición de trabajos, esto les daba la opción de correr ciertos riesgos en torno a lo que deseaban producir. Pero es en esta etapa y debido principalmente a que ahora tenían que destinar mayor tiempo de sus vidas a la producción de obras teatrales -pues si antes tomaban textos escritos y los montaban, ahora debían crearlos para luego montarlos, extendiendo así los procesos creativos, lo cual a su vez generaba mayores gastos, tanto de tiempo como de dinero- es que la dualidad laboral que sostenían algunos de los integrantes muchas veces era incompatible, generando barreras creativas en el colectivo. En respuesta a esto, en 1970 el ICTUS tuvo la posibilidad de ingresar la televisión con el programa “La Manivela”, el cual se transmitió todos los miércoles por la noche durante 5 temporadas (1970-1973 y 1975). Allí se tocaban temas sociales y contingentes del hombre contemporáneo, de elevado nivel intelectual, crítico y vanguardista, a través del humor, la sátira y el absurdo. El gran éxito de este programa y el tiempo que dedicaba hacerlo, provocó que el ICTUS no estrenara ninguna obra teatral nueva entre 1970 y 1972<sup>25</sup>. Una vez posicionados en uno de los medios de comunicación más masivos, como lo es la

---

<sup>24</sup> “Ictus: La Palabra Compartida” de Jorge Díaz y Nissim Sharim. Ediciones Don Bosco. Año 2002. Pág. 8.

<sup>25</sup> “Teatro Chileno de la Crisis Institucional” de María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal. Ediciones CENECA. Año 1982. Pág. 14.

televisión, el ICTUS, abrió su espectro de público teatral a sectores en los cuales eran absolutos desconocidos, lo que se tradujo en mayor asistencia a sus espectáculos, así como en mejores remuneraciones del equipo, lo que por consecuencia significó estabilidad económica y creativa para la compañía. Eso, hasta el 11 de Septiembre de 1973.

### **b.3.1. Primera Sub-Etapa: El Golpe de Estado.**

*-11 de septiembre de 1973: El Apagón Generalizado.*

*“...Y luego, el país se detuvo. ¡El 11 de septiembre de 1973... un feroz estremecimiento feroz!...”<sup>26</sup>*

La polarización política y social estaba en su punto más álgido. Con el pasar del tiempo la situación se tornó insostenible, es así como las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile, se confabularon con el precepto de devolver la tranquilidad y estabilidad al país. Para esto, derrocaron al Presidente Salvador Allende Gossens bajo la fuerza de las armas y la sedición. Es así, como se concretó una de las páginas más oscuras y sangrientas de nuestra historia reciente, el golpe militar de 1973.

Absolutamente afectado se vio el proyecto artístico cultural forjado hasta ese entonces. Los teatros universitarios en su mayoría son cerrados o intervenidos. En cuanto a los independientes, sólo dos teatros lograron mantener su operación estable durante los primeros años de dictadura; el Teatro de Lucho Córdoba, un teatro de características pre-universitarias y la sala La Comedia, un teatro más reflexivo y contingente. Las carreras artísticas fueron cerradas por las universidades, ahora en manos de rectores designados por la Junta Militar. Las compañías teatrales que no calificaban ni querían calificar con los objetivos que defendía la dictadura, fueron presa de la represión, siendo un caso emblemático El Aleph, compañía teatral que fue desarticulada en base a detenciones, exilios y desapariciones de sus integrantes. Esta política del desmantelamiento, según José de Nordenflycht, marcó un hito en el país.

---

<sup>26</sup> “Ictus: La Palabra Compartida” de Jorge Díaz y Nissim Sharim. Ediciones Don Bosco. Año 2002. Pág. 8.

*“...El violento quiebre del sistema democrático acontecido el 11 de septiembre de 1973 significó el advenimiento de una de las mayores discontinuidades que haya tenido el sistema de arte en nuestro país, si bien es cierto que durante todo el siglo XX se generan episodios críticos como, por ejemplo, la clausura de la Escuela de Bellas Artes en 1929. Nunca antes el Estado chileno había propiciado de manera sistemática el desmantelamiento y punición de las instituciones y los actores que sostenían la actividad artística en Chile...”<sup>27</sup>*

El cierre de las más importantes escuelas de arte, de salas emblemáticas, así como el intervencionismo directo a la cartelera del Teatro Nacional Chileno (TNCH) -principal referente teatral nacional en ese entonces, el cual pudo mantener aparentemente el modelo de repertorio que consistía en la puesta en escena de una obra moderna extranjera, un clásico y una obra chilena-, no se hicieron esperar. En el caso del TNCH, por nombrar algunas de las medidas adoptadas por el Gobierno Militar, fue la de no hacer referencia a la realidad nacional que se vivía por ese entonces<sup>28</sup>. Paradójicamente, el movimiento teatral independiente que los artistas habían logrado consolidar, no se detuvo. Con la llegada del autoritarismo y su represión, este movimiento aumentó considerablemente su producción. Otro punto de notable crecimiento, fue el de representar dramaturgia netamente chilena. Pareciera ser que ante la adversidad social, el teatro tomó ribetes de libertad y responsabilidad nacional frente a la realidad. Como es de suponer, estas intenciones fueron rápidamente acalladas.

*“...Con posteridad al golpe militar, a fines de 1973, aparecen nuevas compañías y estrenos, con lo que se establece ese año, un record de actividad teatral profesional (30 grupos, 44 obras). Esta situación se mantiene hasta el final de la década, con una media de 38 obras anuales. Crece, por tanto, la actividad en este circuito en más de un 50%... Este crecimiento es paralelo al aumento de la exhibición de dramaturgia chilena... En el periodo 1968-72, se monta un promedio anual de 10 obras*

---

<sup>27</sup> “Política Cultural del Régimen Militar 1973-1976” de Luis Hernán Errázuriz. Revista Aisthesis N°40. Ediciones Pontificia Universidad Católica. Año 2006. Pág. 50.

<sup>28</sup> “Teatro Chileno de la Crisis Institucional” de María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal. Ediciones CENECA. Año 1982. Pág. 21.

*chilenas creciendo este en un 170% en el período 1974-76, al ser 27 obras la media anual... ”<sup>29</sup>*

Si bien los números reflejaban un notable crecimiento en todos sus aspectos, resaltando el de la dramaturgia chilena, todo lo que se hacía artísticamente hablando estaba controlado bajo un fuerte régimen de censura. Este método se volvió indispensable para el control militar de las manifestaciones artísticas que afectaran al nuevo orden, siendo la más sutil pero no por eso menos dura, el aumento en el pago de impuestos a las representaciones. Peor aún, fue la auto censura que se impusieron las compañías, lo cual reflejaba cuan eficientes eran las políticas del terror impulsadas por quienes gobernaban.

*“...Los afectados de inmediato por el nuevo orden, son aquellos teatros dependientes de organizaciones político-sociales y de organizaciones estatales. El movimiento de teatro aficionado poblacional, sindical y campesino es desmontado junto con las instituciones que los respaldan... Los teatros universitarios se ven fuertemente afectados al iniciarse un proceso de “contra reforma” al intervenir militarmente... Igualmente, cambia en forma radical su política de repertorio: de un virtual 100% de montajes de teatro chileno, política ininterrumpida desde 1957, se vuelca hacia un 100% de teatro clásico español y francés: Calderón de la Barca, Lope de Vega y Moliere...”<sup>30</sup>*

El oscuro y aterrador panorama de un Chile bajo toque de queda, hacía creer que el arte y la cultura sin intervencionismos desproporcionados era cosa del pasado. Los pocos teatros aceptados por el régimen dictatorial, focalizaron sus fuerzas en subsistir como instituciones muchas veces apolíticas. Algunos -los más arriesgados-, continuaron exponiendo sus ideologías hasta que pudieron. El ICTUS, una de las pocas compañías que tenía una buena base económica y administrativa, acrecentada en gran medida por su programa televisivo “La Manivela”, también se vio obligada a repensar su producción teatral, la cual por sus temáticas contingentes y de una fuerte crítica social, podían acarrearle más de algún problema al colectivo. Lo que antes

---

<sup>29</sup> “Teatro Chileno de la Crisis Institucional” de María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal. Ediciones CENECA. Año 1982. Pág. 23.

<sup>30</sup> Op. cit. 19-20.

era directo y punzante ahora debía ser recubierto, pero no por eso sedante. La metáfora se transformó en la manera de no traicionar sus propias ideologías, una metáfora obligada al principio, pero que poco a poco fue dejando al descubierto el potencial discursivo que encerraba. Es así, como lentamente esta metáfora se fue refinando y afilando, logrando teñirla de un humor trasgresor, un humor que la volvió aún más peligrosa, incluso, que la fórmula anterior. El objetivo era uno solo: no dejar de hacer lo que ellos sabían... Un Teatro Humanista. De esta forma nació su primer montaje en dictadura: “Nadie Sabe para Quién se Enoja” (1974).

*“...Recuerdo las largas discusiones e intentos de astucia intelectual para entender cómo debíamos seguir trabajando... Hasta que uno de nosotros dijo: <<Debemos seguir haciendo lo que sabemos hacer>>. La Creación Colectiva. Y así nació la primera obra post Golpe de Estado: “Nadie sabe para quién se enoja”, donde con grandes cautelas poníamos en escena la historia de una familia que sentía su existencia aherrojada por sus rutinas, sus problemas económicos y por... otras causales que apenas y muy tímidamente se insinuaban sin mencionarse...”<sup>31</sup>*

Al salir airosos de esta primera incursión teatral en dictadura, el ICTUS vio la posibilidad de retomar, siempre con precauciones, sus lineamientos pre-golpe militar, sumándole ahora este juego metafórico y humorístico que permitía múltiples interpretaciones de un mismo hecho, el cual en el caso del ICTUS siempre fue la contingencia y los problemas que ésta acarrea. De esta manera, es que en 1976 se embarcaron en un nuevo proyecto teatral, esta vez directamente contestatario y por consiguiente muy arriesgado, “Pedro, Juan y Diego” escrita por David Benavente e ICTUS, la cual junto con “Tres Noches de un Sábado” se transformaron en paradigmas del método creativo de la compañía. Es más, “Tres Noches de un Sábado” estaba en temporada cuando el Golpe se llevó a cabo, lo cual obligó a modificar ciertos aspectos de la obra, pero su éxito fue mayor, lo que permitió que ésta continuara con funciones, completando dos años de exhibición. “Pedro, Juan y Diego” por su parte, retrató una realidad tan reconocible en el país -como lo fue la cesantía durante el período militar-, que el público empatizó de inmediato con el montaje. Ambos, compañía y audiencia, buscaban lo mismo, nuevos espacios de libertad donde exponer sus miedos y deseos.

---

<sup>31</sup> “Ictus: La Palabra Compartida” de Jorge Díaz y Nissim Sharim. Ediciones Don Bosco. Año 2002. Pág. 9.

*“...Luego vino la obra expresamente contestataria: “Pedro, Juan y Diego”, siempre incorporando el humor, que, esta vez, además de su rol permanente, cumplió una función defensiva, como pudimos verificarlos posteriormente. La historia de tres cesantes y una muda de población popular –que se ven obligados a acceder al PEM (el trabajo mínimo denigrante de la época, 1976) con un juego de relaciones lleno de humor, pero que, al mismo tiempo, implicaba una irónica réplica a la dictadura...”<sup>32</sup>*

Con el férreo apoyo del público nacional y gracias a la trascendencia que la compañía había forjado a nivel internacional, el ICTUS y las posibilidades de ser censurados o simplemente desarticulados por los comités de censura, se vieron disminuidas. Es más, el mismo Gobierno Militar utilizó al ICTUS como ejemplo hacia el extranjero de que en Chile el arte independiente sin censura todavía existía.

Por otra parte, con el montaje de “Pedro, Juan y Diego” la compañía consiguió buenos dividendos económicos, pero por sobre todo excelentes dividendos sociales que ratificaron la labor del ICTUS como un teatro necesario. Pero a pesar de las excepcionales oportunidades que tenían para crear y montar obras en un período donde la libertad de expresión era inexistente, la compañía debió enfrentar unos de sus más duros conflictos. Diferencias formales y de contenido provocaron la escisión del grupo estable por ya más de siete años. Esto causó la desarticulación del ICTUS que todo el mundo ya conocía, lo que obligó a los pilares de la compañía a renovarse y re-posicionarse en el medio con un nuevo equipo de trabajo.

### **b.3.2. Segunda Sub-Etapa: La Escisión del ICTUS.**

*-1976: La Renovación del Grupo y la Transmisión de sus Ideas.*

Como sabemos, todo cambio implica una etapa de crisis y luego de adaptación a lo que la nueva realidad ofrece. Es así como la compañía ICTUS, tras el rotundo cambio que sufrió con el quiebre entre los integrantes de la compañía, experimentó una reestructuración absoluta tanto en sus integrantes como en sus lineamientos, así como también, en el objetivo primordial de esta.

---

<sup>32</sup> “Ictus: La Palabra Compartida” de Jorge Díaz y Nissim Sharim. Ediciones Don Bosco. Año 2002. Pág. 9.

En cuanto a lo primero, durante el período en que representaban “Pedro, Juan y Diego”, dos de los miembros más antiguos; Jaime Vadell, quien oficiaba de director del montaje y el actor José Manuel Salcedo, decidieron abandonar el ICTUS para formar una nueva compañía, LA FERIA.

En cuanto a los lineamientos que el ICTUS mantenía hasta ese momento -los cuales apuntaban hacia una investigación y creación constante, gracias a los niveles de homogeneidad discursiva y teatral que había alcanzado en el largo plazo-, con el quiebre interno se vieron interrumpidos totalmente, obligando a una reformulación absoluta en torno a cómo y desde donde veían el fenómeno teatral. La posición creativa alcanzada antes de la escisión, se volvió instructiva con el ingreso de los nuevos integrantes, a quienes de alguna manera debían enseñarles el qué, el cómo y el porqué del ICTUS. Y es en esa enseñanza donde se producía la mayor dicotomía entre los nuevos integrantes y los antiguos; los primeros debían aprender para hacer y los segundos querían y debían continuar con el acto creativo, pues el riesgo de volverse escuela era muy alto y poco deseado por los formadores de la compañía, que por ese entonces era precursora de la escena nacional. De todas formas y a pesar de poder sobrellevar estos dos exigentes ámbitos; educativo y creativo, las obras posteriores a esta ruptura interna, las cuales siguieron siendo montadas bajo la metodología de Creación Colectiva, se vieron afectadas, tanto en su profundidad como en la coherencia actoral y discursiva.

Palabras de Nissim 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 hacemos 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 nosotros. Entonces, a su vez, los demás, por llegar a ese nivel tienden a saltarse etapas...”<sup>33</sup>*

Es así como además de la dificultad externa que la situación nacional presentaba, la compañía ICTUS debió sumar la compleja restructuración interna que obligados, estaban

---

<sup>33</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 15.



llevando a cabo. Pero a pesar de esto, el concepto de teatro contingente no se dejó de lado, continuando así con la tarea de expresar los problemas de sectores sociales que habían visto afectados sus derechos individuales y colectivos por el régimen autoritario.

Con su montaje “Pedro, Juan y Diego” además de marcar el hito de la escisión, el ICTUS se transformó en un emblema, pues con esto el colectivo se convirtió en el primer grupo que puso en escena –dramáticamente- los problemas nacionales de manera directa, dando forma a un nuevo tipo de producción teatral post-golpe, al que se sumarían “Los Payasos de la Esperanza” primera obra del TALLER DE INVESTIGACION TEATRAL (T.I.T) escrita por el grupo bajo el concepto de Creación Colectiva junto a Mauricio Pesutic, “Tres Marías y una Rosa” de David Benavente y el TIT, entre otras <sup>34</sup>.

#### Obras estrenadas <sup>35</sup>

- “Para Saber y Contar” de Maite Fernández. Dirección: María Luisa Pérez (1968).
- “Introducción al Elefante y otras Zoologías” de Jorge Díaz. Dirección: Jaime Celedón (1968).
- “Malcom X” de Haber Contreras. Dirección: Jaime Celedón (1968).
- “El Verano” de Félix Weingarten. Dirección: Mónica Echeverría (1968).
- “Cuestionemos la Cuestión” Creación y Dirección Colectiva del ICTUS (1969).
- “¿A qué jugamos?” de Carlos Gorostiza. Dirección: Andrés Rillón (1969).
- “La Escalera” de Charles Dyar. Dirección: Walter Mayerstein (1969).
- “Las Sillas” de Eugene Ionesco. Dirección: Andrés Rillón (1969).

---

<sup>34</sup> “Pedro, Juan y Diego” de Berta Maggi. Memoria para optar al grado académico de Licenciada en Estética. Pontificia Universidad Católica. Pág. 16.

<sup>35</sup> “Obras Estrenadas 2009-1957” [en línea]

<[http://www.teatroictus.cl/obras\\_estrenadas\\_teatro\\_ictus.htm](http://www.teatroictus.cl/obras_estrenadas_teatro_ictus.htm). > [consulta: 19 abril 2009]

- “Todo en el Jardín” de Edward Albee. Dirección: Claudio Di Girolamo (1970).
- “Los Ángeles Ladrones” de Jorge Díaz. Dirección: Mónica Echeverría (1970).
- “Hablemos a Calzón Quitado” de Guillermo Gentile. Dirección: Jaime Celedón (1970).
- “¿Qué harán ustedes este año?” de René Enhi. Dirección: Colectiva ICTUS (1971).
- “Tres Noches de un Sábado” de Luis Alberto Cornejo, Patricio Contreras, Alfonso Alcalde e ICTUS. Dirección: Claudio Di Girolamo (1972).
- “Guatapique” Autora y Directora: Mónica Echeverría. (1972)
- “Nadie sabe para quién se Enoja” Creación Colectiva de ICTUS. Dirección: Jaime Vadell (1974).
- “Pedro, Juan y Diego” de David Benavente e ICTUS. Dirección: ICTUS (1976).
- “¿Cuántos años tiene un día?” Creación y Dirección Colectiva del ICTUS (1978).
- “Lindo País Esquina con Vista al Mar” de Jorge Gajardo, Marco Antonio de la Parra, Darío Osses e ICTUS. Dirección: Claudio Di Girolamo (1979).
- “La Mar Estaba Serena” de Marco Antonio de la Parra, Sergio Vodanovic, Carlos Genovese e ICTUS. Dirección: Claudio Di Girolamo. (1980).
- “Sueños de Mala Muerte” de José Donoso e ICTUS. Dirección: Claudio Di Girolamo (1982).
- “Renegociación de un préstamo relacionado, bajo fuerte lluvia en cancha de tenis mojada” de Julio Bravo e ICTUS. Dirección: Delfina Guzmán y Nissim Sharim (1983).
- “Lindo País Esquina con Vista a la Mar que Estaba Serena” de Marco A. de la Parra, Darío Osses, Jorge Gajardo e ICTUS. Dirección: Claudio Di Girolamo (1984).
- “Primavera con una Esquina Rota” (basada en la novela homónima de M. Benedetti) de Mario Benedetti e ICTUS. Dirección: Claudio Di Girolamo (1984).

- “Lo que está en el Aire” de Carlos Cerda e ICTUS. Dirección: Delfina Guzmán y Nissim Sharim (1986).
- “Residencia en las Nubes” de Carlos Cerda, Carlos Genovese e ICTUS. Dirección: Delfina Guzmán y Nissim Sharim (1987).
- “Yo no soy Rappaport” de Herb Gardner. Dirección: Gustavo Meza (1988).
- “Diálogos de Fin de Siglo” (basada en la obra homónima de Isidoro Aguirre) Creación Colectiva de ICTUS. Dirección: Delfina Guzmán (1989).
- “La Noche de los Volantines” de Marco A. de la Parra e ICTUS. Dirección: Nissim Sharim (1989).

## **c. Aspectos Administrativos Generales**

### **c.1 Organización Institucional**

El Teatro ICTUS es una compañía profesional independiente, establecida jurídicamente desde el año 1959 como Corporación de Derecho Privado sin fines de lucro. Actualmente es presidida por Nissim Sharim.

### **c.2 Organización Económica**

La compañía ICTUS está organizada como una Cooperativa, la cual se financia principalmente con los recursos otorgados por conceptos de taquilla de la sala La Comedia, ubicada en calle Merced 349, Barrio Lastarria, Santiago Centro, Región Metropolitana, cuya capacidad es de 163 butacas. Dicha sala, ha sido ocupada por la agrupación ininterrumpidamente desde el año 1962 hasta la fecha.

### **c.3 Recursos Humanos**

Desde su fundación, la compañía ICTUS ha renovado su equipo de trabajo en innumerables ocasiones. Desde el momento de su instauración como una agrupación teatral profesional (1962) a la fecha, sólo queda el actor y abogado Nissim Sharim quien se incorporó a la compañía ese mismo año. Hoy, ICTUS cuenta con un personal estable de 16 personas entre actores, diseñadores, técnicos y administrativos.

#### IV. IDEOLOGIA

Si bien la compañía, en sus comienzos se abocó indistintamente a la representación de textos ya escritos, tanto clásicos (“Otelo” de Shakespeare y “Las Suplicantes” de Esquilo por ejemplo) como contemporáneos (“La Cantante Calva” de Ionesco y “La Alondra” de Anouilh entre otros), la postura ideológica que los unía era una; la necesidad de mostrar al hombre y su crisis frente a la existencia.

El existencialismo, con sus grandes exponentes como Sartre o Heidegger, lograba trascender las fronteras europeas para instalarse con fuerza en América. La dificultad del hombre “arrojado” a la tierra con una existencia ya impuesta –según Heidegger-, movilizó al grupo, eso sí, desde una perspectiva diferente; una perspectiva que buscaba romper con ese pesimismo que apabullaba y coartaba al hombre desde su nacimiento.

Otra característica de este movimiento que el ICTUS supo transformar a su medida, fue el individualismo exacerbado que promulgaba esta corriente. La visión que Heidegger tenía del hombre, era la de un ser insignificante enfrentado a su devenir, por supuesto incapaz de modificarlo sino simplemente de aceptarlo en su individualidad. Así instauró el término *Da-sein* (“ser ahí”), aludiendo a dicha incapacidad. Por otro lado, con Sartre y su postura frente al hombre como un proceso -no como un medio ni un fin-, las posibilidades de dar libre sentido a la existencia a través de las propias acciones, abrió una nueva perspectiva para este ser “arrojado”. Ahora, este hombre tenía la posibilidad concreta de accionar y modificar la realidad que le ha sido impuesta, es decir, pasa de ser denominado *yecto* (arrojado o ser ahí) a *pro-yecto* (un ser que debe hacerse). A esto, Sartre lo denominó; Existencialismo Humanista. De esta manera el ICTUS, si bien sentía la necesidad de mostrar la insignificancia del ser, no lo hacía a partir de su individualidad como lo único y más importante, sino que postulaba una reciprocidad entre lo que el ser proponía a su devenir y lo que este le devolvía, logrando una modificación mutua, haciéndolo partícipe en la construcción de él mismo y de la sociedad.

Palabras de Nissim Sharim:

*“...Nuestra postura se diferencia del existencialismo de la Françoise Sagan en que, para ellos, su sola presencia 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...”*<sup>36</sup>

Los integrantes del ICTUS, al conocer esta corriente ideológica, descubrieron similitudes notorias con respecto a lo que ellos querían decir con su arte. Es así, como lograron dar con el nombre del teatro que practicaban, un teatro de corte humanista-existencialista.

*“...Compartimos todos los postulados de mejorarnos como personas, como seres humanos, de crecer, de ser mejores y de contribuir a que los demás también puedan crecer...”*<sup>37</sup>

Este teatro perseguido por el ICTUS, el cual tenía como noble fin el contribuir al crecimiento humano -tanto de ellos mismos como del resto de la sociedad-, paradójicamente nació a partir de una subjetividad absoluta por parte del colectivo. Al asumir su condición de iguales frente al resto de la sociedad -pues claramente se enfrentaban a los mismos estímulos y estructuras que el sistema imponía cotidianamente-, los integrantes del colectivo se dieron cuenta de que al exponer y tratar temas que los afectaban directamente como seres sociales, aparte de permitirles hablar con propiedad acerca de ellos, también estaban retratando al resto de la sociedad y sus problemas. Esta posición, a riesgo de parecer individualista, resultó ser una de las principales fórmulas para lograr un alto grado de empatía con el público, pues si bien la compañía con el paso de los años lograba una homogenización discursiva brillante (por lo menos hasta 1976), las diferencias intrínsecas que cada ser humano tiene tanto sociales, psicológicas e incluso físicas, permitieron que esta sociedad a escala -como lo es una compañía de teatro-, se volviera una pequeña muestra representativa de la sociedad chilena de la época, la cual veía a través de las anécdotas que las obras mostraban, sus historias, sus conflictos y las posibles soluciones. La subjetividad como motor de creación y procesadora de lo social y el análisis de la existencia del ser humano, se transformaron en las herramientas ideológicas del grupo.

---

<sup>36</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 32.

<sup>37</sup> “Pedro, Juan y Diego” de Berta Maggi. Memoria para optar al grado académico de Licenciada en Estética. Pontificia Universidad Católica. Pág. 25.

### **a. Definiciones estético-políticas del ICTUS.**

La Creación Colectiva como política productiva del grupo, se volvió a la vez la definición estética de éste.

*“...(La Creación Colectiva) se caracteriza por una <<solitura>> expresiva que recoge la necesidad que cada uno de los miembros de un colectivo teatral o social posee al participar activamente en un proceso de elaboración e intercomunicación de visiones de mundo. Supone necesariamente una renovación en el formato de las obras, en sus lenguajes escénicos y en sus temáticas para dar cabida a una sensibilidad y un punto de vista que se sienten inéditos en un momento de cuestionamiento global de valores, esquemas e instituciones vigentes...”<sup>38</sup>*

A partir de la necesidad de hablar desde la contingencia, el ICTUS -que no lograba encontrar en los textos clásicos ni en los contemporáneos extranjeros una descripción real y emocional de lo que sucedía en Chile en determinado momento, sumado a una fuerte crisis de dramaturgos en el país-, decidió comenzar a escribir y crear sus propias obras, las cuales - basándose en su propia subjetividad como seres dentro de una sociedad-, exponían los aconteceres que los modificaban a ellos y por ende a la comunidad a la que pertenecían. La primera obra escrita bajo esta metodología fue “Cuestionemos la Cuestión” en el año 1969.

Las dificultades que presentaba en un principio el aunar conceptos y posturas frente a lo que se quería decir, pronto se volvieron fortalezas, pues la diversidad de opiniones que en los trabajos de mesa se exponían, permitían que en la práctica se probaran todas las posibilidades representativas frente a un mismo hecho, encontrando de manera colectiva el discurso de lo que sería el montaje final.

Esta multiplicidad de opiniones alineadas y estructuradas dramáticamente bajo el concepto de Creación Colectiva, dieron paso a una política pluralista y democrática dentro del

---

<sup>38</sup> “Teatro Chileno de la Crisis Institucional” de María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal. Ediciones CENECA. Año 1982. Pág. 11.

grupo, ya que nadie decidía nada de forma unilateral sin antes haber sido probado, evaluado, modificado, potenciado o simplemente desechado para determinado proceso creativo.

Al mismo tiempo, la postura ideológica de mostrar al hombre en sociedad a partir de las propias experiencias de cada uno de sus integrantes (subjetividad), determinó la adopción de este método creativo colectivo como el único consecuente con lo que éticamente se planteaba al interior del grupo como política de creación e investigación, para luego traducirlo y publicarlo a través de los diversos montajes que realizaron.

Palabras de Nissim Sharim:

*“...Me decía 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...”*<sup>39</sup>

Esta política de enfrentarse colectivamente a la creación, abarcó todo los lenguajes teatrales; texto, actuación y diseño, los cuales en términos estéticos se manifestaban en pos de rescatar lo propio de la sociedad chilena. Es así, como la búsqueda tanto de un lenguaje nacional que reflejara profunda y honestamente la idiosincrasia de un pueblo, como de las circunstancias históricas vividas y de las problemática que estas acarreaban a los ciudadanos, se volvió el eje estético-político de la compañía.

Esta relación directa con la contingencia, la cual durante el desarrollo creativo del grupo fue bastante polarizada, obligaba a quien quisiera decir algo lo dijera con fundamentos, tomando una posición definida frente al discurso emitido. Así, el riesgo de caer en un teatro panfletario era muy alto, debido en gran parte a las fuertes tensiones partidistas que el entorno provocaba. En este sentido, la compañía y su idea de presentar al ser humano enfrentado a su existencia aquí y ahora sin más armas que sus propias decisiones, les permitió alejarse de un tipo de teatro que expresara sólo voluntarismos políticos y/o filosóficos basados en supuestos. La exposición artística de los actos y sus consecuencias, ligados directamente a la realidad, les permitió captar la atención, comprensión y modificación del espectador frente a lo que presenciaban.

---

<sup>39</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 32.



Palabras de Nissim Sharim:

*“...Yo no trato de hacer un legado para la posteridad, sino comunicarme con los seres humanos que tengo al frente...”<sup>40</sup>*

Esta necesidad de comunicación directa con el público, implicaba el desarrollo de ciertas herramientas teatrales específicas para el cabal entendimiento del mensaje a entregar, el cual debido a la gran diversidad de audiencia que el ICTUS tenía, requería ser manejado con especial cautela para no caer por un lado, en una obra obvia cercana a lo burdo para que todos entendieran, o en un espectáculo hermético por su lenguaje o sus signos, que sólo la compañía y algunos poco intelectuales comprendieran o creyeran comprender.

Es así como el humor expresado a través del *Sketch*, - entendido como una pieza o escena breve, por lo común de carácter humorístico o sarcástico-, se volvió un pilar fundamental en la construcción dramática de sus espectáculos, pues este recurso permitía, por un lado, que todos - sin distinción de clases o de lo que fuere-, entendieran lo cómico y reconocible de la situación, así como también, permitía agregar metáforas o simbolismos que trascendieran dicha situación específica, pudiendo el público establecer analogías con la forma de actuar del ser humano en su vida. Este instrumento creativo con el pasar de los años, fue utilizado de forma cada vez más inteligente a causa de dos grandes factores, el primero, debido a que en su programa televisivo “La Manivela” lo desarrollaban continuamente, lo que les otorgaba un cabal conocimiento de este recurso, y segundo, debido al Golpe de Estado que Chile sufrió en 1973, pues en ese período que se extendió por 17 años, la libertad de expresión era nula. Así, lo que querían y necesitaban decir, debía estar cubierto de humor y metáforas para no correr riesgos al aludir a nadie de forma directa.

Palabras de Delfina Guzmán:

*“...Nos preocupa ubicar cual es la forma dramática más adecuada a nuestra idiosincrasia para hacer un teatro cuyos temas, problemáticas y*

---

<sup>40</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 38.

*métodos sean chilenos, surgidos de nuestra realidad. Pensamos que el Sketch es una buena forma...”*<sup>41</sup>

En este sentido y a través de estas herramientas estéticas y políticas, el ICTUS actuó como un catalizador “micro” y “macro” social, es decir; de sus conflictos personales, los cuales a su vez, eran los mismos o muy parecidos a los del resto de la sociedad. Así, mientras más conciencia tenían de este proceso subjetivo como escala representativa de las demás realidades, es que la definición de un Teatro Humanista se hizo más fuerte dentro de las líneas del grupo.

### **b. Teatro Humanista**

*“...ICTUS postula un teatro que contribuya a la formación del hombre integral, que se asuma a sí mismo y a la sociedad, un hombre capaz de reflexionar sobre sí y sobre la contingencia. Es decir, un teatro humanista favorecedor del desarrollo personal y social...”*<sup>42</sup>

Si sumamos una ideología de la contingencia preocupada de la existencia humana como fuente principal de reflexión y un grupo artístico que se consideraba parte y reflejo de una sociedad en constante cambio a partir de su subjetividad, el ICTUS y su teatro, encajaron perfectamente con una corriente intelectual denominada Humanismo.

El Humanismo -que literalmente significa el estudio de los textos clásicos<sup>43</sup>- tiene su origen en el Renacimiento Italiano (s. XV), el cual a partir del humanismo del siglo de oro griego, define al hombre como centro de sabiduría, razón y libertad de pensamiento. Así, la mente estaba para ser usada y no para confirmar doctrinas religiosas, sino para aprender de la vida.

---

<sup>41</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 42.

<sup>42</sup> “Pedro, Juan y Diego” de Berta Maggi. Memoria para optar al grado académico de Licenciada en Estética. Pontificia Universidad Católica. Pág. 25.

<sup>43</sup> “Estética para Principiantes” de Richard Osborne, Dan Sturgis y Natalie Turner. Ediciones Era Naciente SRL. Año 2008. Pág.34.

Si bien esta corriente -que incluso pone en duda a Dios y su bondad, así como a la metafísica-, enaltece al ser humano y lo instala como centro y medida de todas las cosas, como fin y valor supremo; el ICTUS, con su obra, opta por no exponer precisamente a este hombre incólume, sino más bien prefiere retratarlo en sus contradicciones y limitaciones, las cuales partían desde la más simple cotidianeidad hasta llegar a conflictos trascendentales que lo definían como ser dentro de una sociedad.

De esta manera, su teatro, en términos de forma y contenido, descubrió un carácter existencialista, pero es en el resultado final -aquel que se generaba tanto en el espectador como en el propio colectivo-, en el que aparecían los tintes humanistas en su trabajo. Es decir, la obra concreta y su acción dramática, mostraban al hombre insignificante frente a un mundo y una sociedad avasalladora, el cual debía decidir en base a sus acciones como enfrentarlo, saliendo a veces victorioso y otras vencido (existencialismo). Pero es en estas decisiones, donde tanto el público como el artista, podían reflexionar en torno a su individualidad, en pos de construirse diariamente como seres sociales pensantes y autocríticos, los cuales podían contribuir a la conformación de una sociedad más humana, capaz de modificarse de acuerdo a sus errores y aciertos.

El ICTUS, propuso un teatro de preguntas individuales trascendentales, las que al ser expuestas de forma cercana al público (situaciones cotidianas reconocibles), transmitían esta duda hacia la individualidad del mismo espectador, permitiendo una reflexión conjunta en torno a un tema en común; el hombre.

Así, sin caer en un teatro panfletario, el ICTUS se instaló como una institución artística reveladora y re-formuladora del ser social, a través de un teatro existencial y humanista que les permitió reconocerse y reconocer a quienes conforman y construyen una sociedad, otorgando la posibilidad y responsabilidad al hombre de desarrollarse tanto personal como colectivamente.

## V. METODOLOGIA

En cuanto a la forma de trabajar del ICTUS, esta respondió en su primera etapa a una situación muy concreta que estaba viviendo el país por ese período (década del 60); la escasez de dramaturgos nacionales. Esta realidad obligaba a los teatristas a tomar dos caminos totalmente opuestos, sobre todo a las compañías independientes quienes construían su repertorio en la medida en que podían auto financiar sus producciones. Por un lado, estaba el de escoger textos clásicos y contemporáneos de autores extranjeros para montarlos (el ICTUS en sus inicios hizo esto) o el de crear sus propios textos a partir de lo que las distintas agrupaciones teatrales querían decir.

La necesidad de las compañías de hablar desde la contingencia, del aquí y del ahora, así como de redescubrir la idiosincrasia chilena a través del arte teatral, hicieron que estas dejaran rápidamente de lado el primer camino; pues si bien los textos clásicos y contemporáneos extranjeros, abordaban temas universales y trascendentales para el ser humano, resultaban ser poco empáticos con el público, debido a su lenguaje y sus situaciones lejanas a la realidad nacional.

Así, comenzó a sonar con fuerza el concepto de Creación Colectiva, el cual suponía la creación artística a partir de todos quienes conformaban una compañía teatral específica, es decir, dramaturgos, directores, actores y diseñadores, por mencionar a los más relevantes.

Las obras debían responder directamente a las necesidades de expresión política, social y personal de los miembros del grupo. De esta manera la dramaturgia se abocó a una autoría unipersonal. Así también, las compañías se transformaron en verdaderos grupos que se unían alrededor de proyectos ético-estéticos.<sup>44</sup>

Esta metodología creativa, respondía cabalmente al deseo de hablar desde la contingencia, pues eran los mismos artífices de ella quienes la expondrían artísticamente.

*“...El resultado fue un teatro que no depende únicamente del autor, sino de varios autores abocados a uno o muchos temas dentro de un mismo*

---

<sup>44</sup> “Teatro Chileno de la Crisis Institucional” de María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal. Ediciones CENECA. Año 1982. Pág. 12.

*contexto. De esta manera, la Creación Colectiva evidenciaba el momento que se vivía y ponía en marcha un teatro contingente de personajes que apelaban a la conciencia colectiva del Hoy y Ahora... ”* <sup>45</sup>

Por su parte, el ICTUS comenzó con esta metodología en el año 1969 con su primera obra montada bajo el precepto de Creación Colectiva “Cuestionemos la Cuestión”. Esta nueva forma de trabajo también fue puesta en práctica en su programa televisivo “La Manivela”, ya que el ritmo impuesto por este medio de comunicación mucho más frenético que el teatral, los obligaba a compartir las tareas creativas y productivas entre todos y cada uno de sus integrantes. Otro punto importante en la adopción de esta metodología, se fundamentó en la urgencia por reemplazar al director, ya que si externamente lo que aquejaba al teatro era la escasez de dramaturgos, internamente el grupo sufría de una crisis autoral para con sus proyectos, es decir, el quién se hacía cargo de lo que dirían y el por qué.

Con el pasar del tiempo, los directores innatos comenzaron a aparecer así como también los dramaturgos interinos, de esta manera lo que en un inicio se vio como una obligación lentamente se adoptó como una decisión. Así, a medida que conseguían una cohesión discursiva y artística más potente, además de democratizadora del proceso creativo, la Creación Colectiva comenzó a definir el teatro del ICTUS.

### **a. Proceso Productivo**

En la actualidad, el proceso productivo teatral se puede dividir en tres grandes etapas. La pre-producción, que contempla la elección o creación de un texto teatral a partir de un análisis del entorno externo e interno de una compañía. La producción, que incluye los ensayos de la misma, así como las funciones a público de estas. Y la post-producción, momento de evaluación y proyección del trabajo realizado.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> “Método de Creación Colectiva en Chile: Acercamiento al Trabajo del Teatro Aparte y Teatro La Troppa”. Tesis para optar al Título de Actor. Pontificia Universidad Católica. Año 1998. Pág. 43.

<sup>46</sup> N.del A. Es necesario aclarar que esta división del proceso productivo teatral aborda solo el proceso creativo y no el financiero ni el administrativo, pues el incluirlos obligaría a crear nuevas etapas, las cuales debido a las características del presente estudio no vienen al caso.

Para analizar la forma y el contenido de la producción teatral del ICTUS tomaremos como referentes dichas etapas.

Pero antes, es necesario entender la organización que estableció el ICTUS frente al proceso productivo.

### **b. Organización del Trabajo.**

La organización del trabajo derivó directamente de la estructura orgánica del colectivo, la cual estaba compuesta por un lado, por los socios más antiguos de la compañía que además resultaban ser el elenco estable de ésta. Este núcleo a su vez conformaba el Comité Creativo del ICTUS, el cual será explicado en la etapa de “pre-producción”. Y por otro, estaban los artistas contratados, los cuales iban variando de acuerdo a las necesidades de cada montaje.

En lo que se refiere al ritmo de trabajo, este era bastante intenso y muy distinto al ritmo actual de compañías independientes. El ICTUS, podía estar desde cinco meses a un año preparando un montaje con ensayos seis días a la semana, cuatro horas diarias<sup>47</sup>.

En cuanto a la distribución de tareas, a medida que el proceso productivo avanzaba se iban designando roles específicos para cada uno de los integrantes, pero era regla general que todos y cada uno de ellos podían opinar e intervenir en tareas a las cuales no fueron designados específicamente, así, las distintas opiniones acerca de un mismo hecho, permitían una mayor profundización de este en el colectivo y una significancia más trascendente en el espectador.

### **c. Pre-producción: El Nacimiento de la Idea a través de la Introspección.**

En este punto -cuando se decidía el qué hacer y el por qué hacerlo-, es donde el concepto de un “teatro democrático” cobra mayor fuerza en la historia del ICTUS, pues era en la ideación de la obra a montar, donde todos y cada uno de los miembros de la compañía podían intervenir y proponer. El único pie forzado era hablar desde lo contingente, del ser chileno, de sus

---

<sup>47</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 45.

problemáticas y de la posibilidad de superarlas y mejorar cada día como seres humanos, todo a partir de la realidad de cada uno de los artistas involucrados y no de supuestos, a fin de disminuir el riesgo de idealizar al hombre al cual querían modificar.

En cuanto al tiempo destinado a esta etapa creativa, según testimonios del actor Francisco Morales, quien trabajó en el TALLER DE EXPERIMENTACION TEATRAL (TET) perteneciente a la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica y luego en el ICTUS (ambos grupos adoptaron el método de Creación Colectiva), este era uno de los más extensos e importantes para el ICTUS, pues otorgaba los lineamientos discursivos a escenificar bajo la técnica de la improvisación.

*“...Ellos (el ICTUS) conversaban mucho los temas que iban a improvisar, podían pasar hablando de los distintos temas que debían ser tratados en el escenario, mientras que en el TET todo comenzaba a partir del movimiento y las emociones...”<sup>48</sup>*

*“...La diversidad que existía en este grupo ayudaba mucho a las creaciones colectivas, ya que se podían ver los temas planteados desde diversos puntos de vista. Se discutía respetuosamente durante largas horas para luego terminar improvisando y, finalmente, montando...”<sup>49</sup>*

A partir de las citas anteriores, es deducible el carácter racional del grupo enfrentado a la creación, el cual se ve ratificado en la formación de un Comité Creativo dentro del grupo, el cual estaba conformado por los socios más antiguos junto al dramaturgo invitado (en su primera Creación Colectiva fue Jorge Díaz). Su función era la de recibir, analizar y definir los caminos a tomar en pos de forjar y mantener una línea artística. También, eran los encargados de la evaluación del trabajo realizado. En cuanto a las propuestas, estas provenían desde el resto del colectivo, conformado por el elenco estable del ICTUS, así como de los actores invitados, diseñadores, técnicos, etc. En fin, todos quienes participaban de un montaje determinado -sin importar rango ni ocupación-, tenían voz y voto dentro del proceso, siendo el Comité Creativo

---

<sup>48</sup> “Método de Creación Colectiva en Chile: Acercamiento al Trabajo del Teatro Aparte y Teatro La Troppa”. Tesis para optar al Título de Actor. Pontificia Universidad Católica. Año 1998. Pág. 50.

<sup>49</sup> Op. cit. 54.

una necesidad indispensable para el orden dentro del caos que esta opción creativa y metodológica podía y puede suscitar.

Junto a este proceso racional acerca de lo que se quería hacer, expresado en largas conversaciones y trabajos de mesa, la revisión social, grupal y personal de los integrantes del colectivo constituía parte importante en la consecución de la materia prima para la construcción de la obra final. Esta actitud creativa fundada en la introspección, buscaba develar el rol que como artistas debían cumplir frente a la sociedad. Para esto, instalaron al artista como un ser social igual a todos los demás, invirtiendo el proceso del actor como representador “divino” de distintas realidades sociales, por el del actor como receptor de esas realidades, el cual las incorpora a su existencia y las devuelve a través del fenómeno artístico de manera creativa.

En pos de conseguir este objetivo, lograron dilucidar ciertas pautas que les permitieron - a través del método de Creación Colectiva-, ser lo más consecuente posible con los preceptos ideológicos y estéticos que perseguían, los cuales involucraban postulados éticos como artistas y seres sociales. Estos eran:

-Autenticidad y honestidad para enfrentar el trabajo.

-Percepción analítica integral del fenómeno estético en el cual se inserta el creador.

-La exigencia de perfeccionar la capacidad estética y significativa del instrumental expresivo (voz y expresión corporal).

-Entender que el actor está en permanente crecimiento y el proceso formativo no está terminado, que el hecho de ser actor y hacer teatro profesional no es una meta, sino un peldaño más en la escala de superación personal.<sup>50</sup>

De esta manera la materia prima de cualquier montaje del ICTUS partía desde la subjetividad. Eso sí, una subjetividad discutible y modificable de acuerdo a las largas conversaciones que realizaban antes de ponerse a actuar, lo que permitía ampliar el espectro de posibilidades de un tema u otro y de un personaje u otro. Así, la construcción dramática práctica

---

<sup>50</sup> “Pedro, Juan y Diego” de Berta Maggi. Memoria para optar al grado académico de Licenciada en Estética. Pontificia Universidad Católica. Pág. 38.



era sostenida por una base reflexiva potente que no venía desde una persona ni del Comité Creativo, sino que de múltiples realidades que convivían en el escenario de igual a igual.

*“...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>>. En un proceso de <<desnudamiento>> personal sacamos a la luz nuestras carencias, nuestras debilidades, nuestra manera de vivir y enfrentar el mundo...”<sup>51</sup>*

#### **d. Producción: Escenificación de las Ideas a través de la Improvisación, el Humor y la Emoción.**

Si bien la observación de la realidad era y es intrínseco en cada artista, esta no era pie forzado para la definición de personajes y temáticas a tratar. Debido a que ellos se consideraban una muestra representativa de la realidad nacional, se focalizaban en observar y conocerse a ellos mismos mejor que nadie, para de esta manera ser lo más honestos y auténticos en el discurso a plantear sobre el escenario.

Es así, como una vez racionalizado el concepto de la subjetividad a través de las largas conversaciones sostenidas por el grupo en pos de unificar criterios acerca del qué y el por qué hacerlo, es que venía la etapa de ponerlos en práctica por medio de los ensayos, es decir, el cómo hacerlo.

Si bien esta etapa priorizaba la acción por sobre la teoría, esta última siempre estaba presente, pero ahora se utilizaba para analizar y discutir lo ejecutado en el escenario, a modo de evaluación de lo que en términos de acción se estaba proponiendo.

Por otra parte y debido a que la obra no existía concretamente hablando, es decir, un texto impreso en papel con los respectivos personajes y sus conflictos, el ICTUS tenía por un

---

<sup>51</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 48.

lado, la gran oportunidad de crear todo desde el principio con un lenguaje propio y único, y por otro, la dificultad de enfrentar un trabajo desde la nada, sólo con sus cuerpos y sus mentes abocados a representar una realidad que vivían día a día y que además, se modificaba segundo a segundo.

Para esto, la improvisación como técnica creativa se volvió indispensable para la consecución de los objetivos propuestos por la compañía, pues así como la realidad social se encontraba en permanente cambio, la escena, gracias a la improvisación, también. Además, esta herramienta cumplía con otro de los preceptos fundamentales en el colectivo, hablar desde uno mismo.

Enfrentada como un juego, la improvisación era ejecutada por el ICTUS sin ideas preconcebidas ni mucho menos con personajes establecidos, pues sostenían que la visión personal del actor, que improvisaba una situación o conflicto, era más que suficiente, ya que a partir de su propia experiencia, podría dilucidar las reacciones y decisiones del hombre en general, pues tal y como él reaccionaba, muchos también lo hacían. Así la exposición libre y sin restricciones, de vivencias, de conflictos y de limitaciones personales, permitían un nivel de introspección agudo en el actor, lo cual desembocaba en una comprensión cabal tanto del material particular que se estaba trabajando en una escena determinada, como del concepto global que trataba la obra.

La improvisación les permitió probar múltiples reacciones frente a un mismo hecho, pues al no estar designados los personajes, todos podían y debían exponer su posición frente a dicha situación, lo cual entregaba un valioso y extenso material el cual era archivado para luego realizar el análisis y la estructuración de este.

*“...El punto de vista no se elije apriorísticamente... Se descubre a través de la exteriorización, sin restricciones, de las vivencias personales... Por lo tanto, los actores tienen una compenetración personal muy grande con el material desde el momento que surge desde su propio aparato psicofísico...”*

*Todo esto se va registrando y echando en un <<saco común>> produciéndose una acumulación de material...”<sup>52</sup>*

En este punto de la etapa productiva, el Comité Creativo junto al dramaturgo invitado cobran una vital importancia, pues son ellos -principalmente este último- quienes a partir de material recopilado comienzan a dar una estructura más firme a lo que luego sería la obra final. Para esto, lo primero era darle una lógica o punto de vista al material archivado, todo a partir de la situación dramática general con la que se daba inicio al proceso creativo. Es así como cada unidad se analizaba en su individualidad, a fin de descubrir cómo se relacionaba con la columna vertebral de la obra (situación dramática general), precisando sus objetivos y conflictos a modo de alinearlos y potenciarlos de acuerdo al objetivo general. Lo mismo sucedía con los personajes, los que con cada improvisación se iban armando de acuerdo a la subjetividad y “vómitos personales” de cada artista. Estos, eran evaluados de acuerdo al rol que cada uno cumplía dentro de las unidades y del objetivo general, potenciando o desechando características psicológicas y sociales que permitirían la posterior identificación de estos con el público.

Jaime Vadell, integrante del ICTUS hasta 1976, explica la importancia del dramaturgo invitado en esta etapa de la producción dramática del colectivo:

*“...A mi me da la impresión de que esa es la mejor fórmula para conseguir un buen resultado, porque un autor es una persona que tiene una estructura y una cosmovisión, tiene un lenguaje y se conjugan entonces la frescura de las improvisaciones de los actores con el ingenio de las situaciones, la categoría del lenguaje y la coherencia que el autor le da, lo cual es como un sustento dramático...”<sup>53</sup>*

La cosmovisión enunciada en la cita anterior, es quizás el mayor aporte del dramaturgo invitado al proceso creativo del ICTUS, pues esta vasta mirada permitía proyectar el discurso artístico y social que la compañía defendía tanto de manera poética como práctica, partiendo de lo que el ICTUS denominaba “micro-cosmos” al “macro-cosmos”, es decir, desde los elementos

---

<sup>52</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 54.

<sup>53</sup> “Método de Creación Colectiva en Chile: Acercamiento al Trabajo del Teatro Aparte y Teatro La Troppa”. Tesis para optar al Título de Actor. Pontificia Universidad Católica. Año 1998. Pág. 58.

psicológicos, que definían a los seres en su individualidad y de los sociológicos, que los definían en la sociedad.

Esta mediación artística e ideológica realizada por el dramaturgo invitado -a través del lenguaje propio que este manejaba-, buscaba el equilibrio entre los “cosmos” a los que el ICTUS quería apelar. Según el colectivo, la primacía de uno u otro provocaban por un lado, obras psicológicas sin validez histórica y social u obras “maquetas”, donde sólo pesaba el determinismo de las estructuras sociales y el hombre como sujeto estaba ausente<sup>54</sup>.

Esta búsqueda de coherencia era resultante de sus postulados humanistas, puesto que el hombre -como ellos lo conciben-, era transformado y afectado por la realidad, pero al mismo tiempo este tenía la fuerza y la oportunidad para modificarla, incidiendo así en la historia y en su propia transformación y superación de obstáculos.

Por otro lado y al mismo tiempo que el dramaturgo invitado y el Comité Creativo estructuran las “vertebras vitales” del montaje, comienza la puesta escena de la obra.

Debido al ritmo de trabajo vertiginoso que imponía la Creación Colectiva, una vez que se establecían algunas de las “vertebras” de la obra -las cuales en ningún caso eran definitivas, pero no por eso desechables-, estas se iban probando y complejizando a partir de improvisaciones, las cuales esta vez, eran dirigidas y delimitadas de acuerdo a lo estructurado por el dramaturgo y el Comité. En esta labor directiva, oficiaban todos los integrantes de la compañía, lo que originaba rotativas de director según la escena a trabajar. Esta ulterior opción creativa adoptada por el ICTUS -muy acorde y coherente a los preceptos que defiende la Creación Colectiva-, nació en un principio como una obligación, debido a la carencia de algún integrante que asumiera ese rol.

A medida que este método de dirección se iba haciendo más propio y cómodo para la compañía, se logran distinguir dos de los rasgos más importantes que “los directores” debían abarcar. Estos son:

-Análisis y configuración de un punto de vista a partir de los hechos y del material ya realizado en el escenario.

---

<sup>54</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 55.

-La puesta en escena.<sup>55</sup>

En lo que a puesta en escena se refiere, existían dos recursos dramáticos que eran imprescindibles en el proceso de montaje: el Humor y la Emoción. Estos recursos no se adoptaron en pos de un “efectismo facilista” para con el público, sino que fueron integrados a la producción dramática como vehículos reflexivos, tanto emotiva como intelectualmente de la ideología que la compañía pretendía proyectar. También jugaba a favor del colectivo el grado de empatía que estos recursos generaban y generan hasta hoy en día en el público. Ambas herramientas eran estructuradas en secuencias cortas de acción, denominadas *Sketch*.

### **d.1 La Emoción.**

Mediante las problemáticas planteadas en sus obras, el ICTUS pretendía a través de la emoción, convertirse en la llave que abriera, comprometiera y conmoviera integralmente al espectador. Esta emoción, debía ser sostenida ideológicamente a modo de no caer en lo “cursi” o “cliché” como lo que ocurría con las telenovelas y sus melodrama, las cuales alienaban al espectador quien terminaba sintiendo y sufriendo lo mismo que los personajes. Para no caer en esto, el ICTUS decidió trabajar la emoción como recurso dramático-poético, el cual perseguía motivar la reflexión del espectador, logrando una identificación y mimesis emotiva con este, es decir, al mismo tiempo que los hacía conmocionarse les permitía un acercamiento más sensible hacia la realidad mostrada.

Palabras de Nissim Sharim:

*“...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...”*<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> “Pedro, Juan y Diego” de Berta Maggi. Memoria para optar al grado académico de Licenciada en Estética. Pontificia Universidad Católica. Pág. 42.

<sup>56</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 64.

## **d.2 El Humor.**

El Humor, al igual que la emoción, buscaba generar un espacio de reflexión en el espectador en torno a las temáticas propuestas, pero con la diferencia de que con este recurso buscaban provocar un distanciamiento por parte del público, es decir, este debía dejar la empatía conseguida por la emoción para instalarse como observador opinante, el cual se reconoce por medio de la ironía y la crítica. Así, el humor se transformaba en una herramienta que desenmascaraba al individuo y sus conductas, a través de la comicidad. Con este recurso, el ICTUS se arriesgó a incitar un efecto adverso en el espectador, pues este, al verse tan expuesto en sus conflictos, limitaciones y/o vicios, podría fácilmente terminar rechazando el montaje e incluso a la agrupación. Obviamente esto no ocurrió, debido a que esta denuncia del ser humano era expuesta con humor, el cual fue definido por Claudio Di Girolamo como “humor de contacto”, es decir, al mismo tiempo que hacía reír a aquel espectador de la primera fila le decía: continúa riéndote del personaje, pero ojo, que de quien te ríes perfectamente puedes ser tú. De esta manera, el colectivo logró uno de sus mayores objetivos, despojar al espectador de todas sus trabas y prejuicios que le imposibilitaban observarse y criticarse a sí mismo, para luego enfrentarse libremente a aquellos obstáculos sociales e individuales que le impedían crecer como ser humano.

Palabras de Claudio Di Girolamo:

*“...Mi definición de humor es el humor de contacto, donde el humor quita toda defensa al individuo. Por un lado este 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...”<sup>57</sup>*

El humor de contacto como herramienta expresiva y arma “anti-defensiva”, era enfocado desde tres lugares distintos: el humor situacional, humor secuencial y el humor contingente.

---

<sup>57</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 65.

### **d.2.1 Humor Situacional.**

Podríamos definir este humor como “comicidad estructural” de la obra, es decir, aquel que se generaba a partir de la situación dramática de la misma. Este humor se planteaba a partir de la constitución y análisis de la puesta en escena y no del humor de *Vodevil*, donde el chiste que el personaje cuenta es lo gracioso sin importar el contexto ni la situación que este vive. Por ejemplo, en la Creación Colectiva “Tres Noches de Un Sábado” (1972), la obra narra la historia de tres parejas chilenas; una de clase alta, una de la media y otra de la baja, en un sábado por la noche. Esta situación -por dramática que pudiera ser-, de por si encerraba un humor intrínseco en el sentido de la anécdota misma, pues las notables diferencias con que la misma noche era vivida por sus protagonistas, tanto sociales como culturales, reflejaban tres mundos absolutamente disonantes, lo que a partir de la comparación, que a modo de puesta en escena se realizaba, causaba un humorismo constante.

Otra característica importante del humor situacional, es la oposición que se establecía entre la subjetividad y el “acaecer objetivo”, es decir, lo que uno percibe como realidad y lo que la realidad es. Esta contradicción, que no buscaba ser humorística sino más bien un paroxismo de la subjetividad, se clarifica con el ejemplo que Delfina Guzmán expone:

*“...Yo estoy sentada (en una silla) y me paro porque necesito hacer algo. Vienes tú, y sin saber que yo he estado sentada ahí, la cambias de lugar porque 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...”<sup>58</sup>*

### **d.2.2 Humor Secuencial**

Este tipo de humor se generaba en base a las secuencias de acción y texto, las cuales eran trabajadas a partir de la contradicción de una con otra. De esta manera, si el humor situacional era para la obra completa, el humor secuencial respondía a cada una de las escenas que la componían.

---

<sup>58</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 66.

Palabras de Nissim Sharim:

*“...En <<La Introducción al Elefante>>, se oponía reiteradamente la situación de tortura que se 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 era tremendo, lo que contiene un principio crítico y generador de conciencia...”<sup>59</sup>*

### **d.2.3 Humor Contingente.**

La contingencia era la encargada de definir este tipo de humor, el cual surgía directamente de la relación con el público. A través del humor contingente, se ponían en juego las vivencias del espectador enfrentado a la sociedad. De esta manera, se buscaba una comunicación directa con la audiencia, pues esta reaccionaba en la medida que identificaba las claves que el colectivo proponía. La metáfora tenía gran importancia en este tipo de humor, sobre todo en el período de la dictadura militar, ya que al ser abolida la libertad de expresión, nada de lo que ocurría en la realidad nacional podía ser dicho, lo que obligaba al colectivo a expresarlo implícitamente con un humor crítico y sarcástico.

*“...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...”<sup>60</sup>*

### **d.3 Sketch**

Entendido como secuencias cortas de acción usualmente cómicas y que no poseen una continuidad espacio-temporal, el *sketch*, fue adoptado como estructura dramática de las obras montadas por el ICTUS con el objetivo de dar una aproximación multifacética de la realidad.

---

<sup>59</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 67.

<sup>60</sup> Op. cit. 67.



*“...La forma prevaleciente es así la del sketch, que construye una obra en base a cuadros desagregados, que grafican una idea o punto de vista acerca de un fragmento de la realidad...”<sup>61</sup>*

Sin un orden preestablecido de secuencias, la compañía jugaba con lo que la realidad misma proponía (acaecer objetivo) y lo que cada uno de los integrantes concebía como real (subjetividad), así permitían al espectador enfrentarse a un mismo hecho desde dos perspectivas absolutamente diferentes y contradictorias, apelando a la creación de un hombre integral, el cual debía pluralizar su mirada frente a su construcción individual y social.

Así mismo, el *sketch* les permitió un fluido diálogo entre los recursos teatrales del Humor y la Emoción, pues por un lado, aportaba ritmo al montaje y, por otro, un permanente juego entre la tensión y distensión, entre la empatía y el distanciamiento para con el público asistente. El Humor, que regularmente era usado para develar el “acaecer objetivo” -la historicidad y contingencia de la situación propuesta-, provocaba el distanciamiento del espectador, el cual al reírse e identificarse con ella (la situación) se distendía y entendía racionalmente el mensaje emitido por la compañía. En cambio, la Emoción, al involucrar al espectador en términos emotivos, intentaba generar en él un espacio de catarsis, el cual ligado a la tensión, buscaba el entendimiento de la situación a partir de la empatía que el público establecía con ella.

#### **e. Post-Producción: Retroalimentación entre el Público y el ICTUS como Evaluación del Trabajo Realizado.**

Si bien el proceso de pre-producción y producción obligaba a una constante evaluación *in-situ*, debido a la multiplicidad de opiniones en el primer paso y la gran cantidad de material que la improvisación entregaba en el segundo, para la compañía, el momento de la verdad surgía cuando la obra ya montada en su totalidad era enfrentada a público. Era él, quien con sus opiniones y reacciones sugería cambios y cortes. En definitiva, daba el pulso a la obra. Otorgaba

---

<sup>61</sup> “Teatro Chileno de la Crisis Institucional” de María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal. Ediciones CENECA. Año 1982. Pág. 11.

el ritmo que a su vez provocaba el funcionamiento de las tensiones y distensiones elucubradas por el elenco, el cual a partir de esta nueva realidad, que nacía cuando la obra se enfrentaba a público, debía estar preparado tanto emocional como racionalmente frente a dichas modificaciones, las cuales muchas veces profundizaban en temas que hasta ese momento la compañía no había detectado o no había dado la importancia que el público le proporcionaba.

Palabras de Claudio Di 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 ejerce el público en la obra no ha sido profundizada suficientemente. El receptor entrega a la obra incluso validez que el mismo comunicador no ha notado...”*<sup>62</sup>

Es necesario mencionar que este proceso evaluativo fundado en la retroalimentación, era permitido gracias a las extensas temporadas que el ICTUS y el teatro en general podían realizar en las décadas del 60’y 70’, por ejemplo la obra “Tres Noches de un Sábado” estuvo cerca de dos años en cartelera, lo cual permitía una evolución constante del trabajo, realidad que hoy día es casi imposible repetir, por lo que la evaluación muchas veces se ejecuta una vez terminada la temporada o simplemente no se hace.

Otro hito importante y quizás el más relevante en esta evaluación, era el pre-estreno de la obra, pues en ese momento la incidencia del público era gravitante, pero no en lo que a cortes ni ritmo se refiere, sino al carácter del montaje en general. En esta instancia, la compañía descubría que muchas veces lo que comunicaba no era lo que el público recibía.

Palabras de Claudio Di Girolamo:

*“...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*

---

<sup>62</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 70.

*fuerte, el público la transformó en una obra fundamentalmente humorística...”*<sup>63</sup>

De esta manera el espectador se transformó en un ente activo dentro del proceso creativo, convirtiéndose en un actor más dentro de la compañía, pues ésta se lo permitía a modo de responder al concepto ideológico que defendían, aquel de un teatro como medio de reflexión y transformación del ser humano y su entorno, además y porque no, siendo parte trascendental dentro del proceso de la Creación Colectiva.

---

<sup>63</sup> “Teatro Ictus” de María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Ediciones CENECA. Año 1980. Pág. 70.

## VI. CONCLUSIONES

Si pudiésemos definir a la compañía ICTUS desde sus inicios hasta el retorno a la democracia en Chile, diríamos que fue una agrupación inalienable y evolutiva, que supo sobreponerse a las vicisitudes que el contexto y sus propios conflictos le pusieron por delante. Es más, tomaron cada una de estas amenazas y debilidades, respectivamente, como soporte para construir una personalidad única y creativa, la cual trascendió las barreras teatrales para transformarse en precepto de vida.

El ser humano y su capacidad de construirse en sociedad, fundaron los principios de una compañía que hasta hoy en día continúa con dichas preocupaciones, a modo de contribuir con la formulación de un ser social consecuente, preocupado de su entorno y su definición propia en este medio.

La Creación Colectiva como metodología artística, si bien nació en ellos como una necesidad, poco a poco se transformó en pilar fundamental de una ideología, donde la subjetividad como motor creativo se volvió indispensable en un colectivo donde cada uno de sus integrantes -incluyendo al público dentro de estos-, tenían arte y parte en la construcción de un ser social cada vez más humano y participativo.

A través de los conceptos de Teatro Humanista, Teatro Contingente y Teatro Chileno, el ICTUS logró transmitir la necesidad de reflexión y acción en torno al Aquí y al Ahora, tanto en el arte y sus motivaciones como en la sociedad y sus relaciones, persiguiendo la consecución de una identidad definida, única e irrepetible del ser humano, el ser latinoamericano y el ser chileno.

En lo que a producción teatral se refiere, el concepto de Empresa Teatral se instaura en el ICTUS como un elemento más dentro del quehacer artístico, siendo referente de auto sustentabilidad en el medio y de comunión entre al área administrativa y artística, elementos que hasta el día de hoy presentan falencias en diversos grupos teatrales independientes.

En conclusión, la compañía teatral ICTUS, asentó las bases de lo que hoy en día conocemos como teatro chileno, ese teatro que nace desde la necesidad imperiosa por decir lo

que se piensa, asomándose con fuerza para retratar realidades tan diversas como hombres y mujeres existimos, a modo de hacernos partícipes como espectadores y también creadores de nuestra propia humanidad.

## **BIBLIOGRAFIA**

### LIBROS

- DÍAZ, Jorge y SHARIM, Nissim. *Ictus: La Palabra Compartida*. Ediciones Don Bosco, 2002.
- FERNANDOIS, Joaquín. *Mundo y Fin de Mundo, Chile en la Política Mundial 1900-2004*. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2004.
- HURTADO, María de la Luz; OCHSENIUS, Carlos y VIDAL, Hernán. *Teatro Chileno de la Crisis Institucional*. Ediciones CENECA, 1982.
- HURTADO, María de la Luz . OCHSENIUS, Carlos. *Teatro Ictus*. Ediciones CENECA, 1980.
- OSBORNE, Richard; STURGIS, Dan y TURNER, Natalie. *Estética para Principiantes*. Ediciones Era Naciente SRL, 2008.
- TELLO, Noria y RAVASSI, Alejandro. *Historia del Teatro para Principiantes*. Ediciones Era Naciente SRL, 2006.
- VIAL, Gonzalo. *Pinochet, La Biografía*. Ediciones El Mercurio/Aguilar, 2002.
- VILLAGRAN, Fernando; AGÜERO, Felipe; SALAZAR, Manuel y DÉLANO, Manuel. *Nosotros los Chilenos N°15. Represión en la Dictadura. El Papel de los Civiles*. Ediciones LOM, 2005.

### REVISTAS

- ERRAZURIZ, Luis Hernán. *Política cultural del régimen militar 1973-1976*. Aisthesis N°40. Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006.

### TESIS

- GUAZZINI, Juan Carlos. *Tesis "El Teatro de Creación Colectiva en Chile y en el Extranjero" para optar al grado académico de Licenciado en Letras*. Santiago, Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1984.

-SÁEZ, Rodrigo. *Tesis "Método de Creación Colectiva en Chile: Acercamiento al trabajo del Teatro Aparte y Teatro La Troppa" para optar al título de Actor*. Santiago, Chile. Pontificia Universidad Católica, 1998.

### MEMORIAS

-MAGGI, Berta (1991). *Memoria "Pedro, Juan y Diego Regresan este Domingo" para optar al grado académico de Licenciado en Estética*. Santiago, Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1991.

### INTERNET: Sitios www (world wide web)

- *TEATRO ICTUS*. Recuperado en ABRIL de 2009, de *TEATRO ICTUS*: [www.teatroictus.cl](http://www.teatroictus.cl).