

ENCUENTRO CON NISSIM SHARIM.

CUARENTA Y CINCO AÑOS DEL TEATRO ICTUS

Jaime Hanson Bustos

Barcelona, 11 de febrero de 2002

Fotografías: Lila Duffau

Las conceptualizaciones son siempre posteriores, y conviene que lo sean porque cuando la conceptualización es anterior uno suele traicionar la conceptualización en el escenario.

El teatro: Es un punto desde donde uno se para y ve lo que está pasando y al mismo tiempo ve lo que le pasa a uno.

Jaime Hanson: — **Nissim, este año el grupo Ictus cumple cuarenta y cinco años desde su formación, por ello, para comenzar esta entrevista podrías narrar cómo nace esta compañía de teatro independiente, la más antigua de Chile.**

Nissim Sharim: — Yo no estaba en los comienzos del Ictus, que se formó como un grupo de gente más bien aficionada, que venía de una escuela de teatro universitario, de la Universidad Católica, que sabían lo que no les gustaba, pero no sabían muy bien lo que les gustaba o lo que querían hacer. Por ello mismo atravesaron distintas etapas que no tenían mucho que ver unas con otras. Te estoy hablando del año 1956 más o menos: hasta los años sesenta, cuando junto con la instalación del grupo en una sala de teatro permanente empieza todo un proceso de profesionalización. Allí se comienzan a dibujar los caracteres posibles de reconocer a través de la historia del teatro chileno, desde el punto de vista de Ictus.

J.H. — **¿Contra qué se revelaban en esos años? En los años sesenta (período de gran actividad experimental en el teatro chileno), por ejemplo, se realizó el montaje *Noche de Reyes*, con dirección de Pedro Orthous, el cual tuvo un gran éxito debido a su propuesta precisamente muy renovadora.**

N.S. — Recuerdo muy bien el montaje porque lo vi, era un muchacho, pero lo vi. Fue un montaje muy interesante, una de las cosas lindas que he visto de Shakespeare. No suele ocurrir con mucha frecuencia ver cosas lindas de Shakespeare.

En Ictus se estaba contra los aspectos más convencionales del teatro y se buscaban, de alguna manera, formas de experimentación. Si bien es cierto que, cuando recién empezaron, hubo una tendencia a hacer un teatro más convencional de lo que se hacía. No recuerdo el nombre de la obra, pero lo primero que hicieron fue una obra sobre los orígenes del teatro, lo que sí recuerdo es que cuando el Ictus empezó a tomar autores que en aquella época pertenecían

a la vanguardia de la dramaturgia mundial, empezó entonces este proceso de profesionalización que coincidió con la instalación del grupo. Ese es para mí uno de los aspectos más importantes: haberse instalado el grupo en una sala obligó a un proceso de profesionalización profundo, reiterado, gradual, que dura hasta el día de hoy.

J.H. — **¿Ahí comienza el trabajo de creación colectiva?**

N.S. — No, no. Comienza con estos dramaturgos de vanguardia, con Pinter, con Shila Delany, con Albi, con la aparición de Jorge Díaz como dramaturgo, que se empieza a formar ahí mismo en el Teatro Ictus. La creación colectiva es un fenómeno que deviene tiempo después, yo diría que entre los años 1968 y 1970.

J.H. — **¿En qué año te incorporaste a Ictus?**

N.S. — Yo me incorporé a finales del 1962 o comienzos del 1963. Fui llamado para interpretar un personaje en una obra de Albee, precisamente, que se llama *Historia del zoológico*. Y me fui quedando y nunca más trabajé en ninguna otra parte, hasta el día de hoy.

El período de los años sesenta es muy importante. Tengo la impresión de que el fenómeno artístico se produce siempre que se produce el encuentro de dos necesidades. La necesidad del emisor y la necesidad del receptor: La necesidad del emisor por decir lo que siente, lo que estima, lo que de alguna manera lo apasiona. Y la réplica que persigue el receptor de una necesidad que no está cubierta en la sociedad. En aquella década, lo que tipificó este asunto fue la incorporación de este teatro de nuevo estilo, de este teatro que transgredía todas las convenciones más tradicionales (te vuelvo a citar a los autores antes señalados, más Ionesco, Beckett). Todos esos autores constituían el arsenal de lo que hacía que Ictus funcionara en los años sesenta, y lo que determinaba que el público le perdonara muchas carencias que teníamos como directores, como actores, como escenógrafos, etc., porque el repertorio, de alguna manera, encabezaba una renovación del teatro en Chile a través del conocimientos de estos autores que eran transgresores y que eran interesantes. Y otros teatros empiezan también entonces a tomar algunas de estas ideas.

Hacia el año 1967, montamos una obra de Jorge Díaz que se llamaba *Introducción al elefante y otra zoología*, que era una suerte de parodia crítica, satírica, en torno a los gobiernos militares que existían en aquella época en América Latina. Jorge escribe este texto y se viene a España (porque él vive entre España y Chile), y permite que nosotros nos incorporemos en la ejecución a formas de elaboración que modifican, complementan, enriquecen o confirman algunas de las cosas que había escrito. Y así empieza el primer paso hacia la creación colectiva.

Sin darnos mucha cuenta de lo que estábamos haciendo en esos momentos, empezó la creación colectiva, al punto que después de esa obra hicimos una o dos cosas más y se planteó derechamente la idea de hacer una creación que partiera de nosotros con una hoja en blanco, y montamos una obra que se llamó *Cuestionemos la cuestión*. Esta fue una obra realmente de gran éxito, y en que cada uno de los actores entregó unas ciertas experiencias, ciertas vivencias de lo que les pasaba en el contexto de la actualidad chilena, utilizando mucho el elemento humorístico. De manera que ése fue el nacimiento de la creación colectiva, en el año 1969, ya cerca de los años setenta.

J.H. — **Este montaje fue el que luego dio paso a la creación del programa de televisión *La manivela*.**

N.S. — Así es, así es. *La manivela*, al mismo tiempo que fue un trabajo de televisión, tomó algunos aspectos que ya habíamos experimentado en el montaje. Pero al mismo tiempo nos creó una cierta modalidad que también después incorporamos a nuestro trabajo teatral. O sea, fue un hecho excepcional, por lo menos en América Latina, que un grupo fuera contratado por la televisión como grupo. En general en la televisión chilena eso no ocurre, los contratos son individuales para hacer cosas determinadas por otros núcleos que no son los grupos mismos. En cambio, nosotros tuvimos en aquella época la suerte de ser los mismos que hacíamos el programa los que hacíamos después teatro, o los que llevábamos cosas del teatro al programa. Eso nos permitió cumplir con ambas funciones, diría que con un éxito nada desdeñable, digamos, bastante notable. *La manivela* fue también un hito importante en la historia de este teatro, porque estuvo casi cinco años produciendo un efecto muy importante en el público y, al mismo tiempo, alimentando nuestras nutrientes teatrales.

J.H. — **Antes hablabas de repertorio, pero en cuanto a la técnica del actor, ¿qué utilizaban?**

N.S. — Bueno, una de las primeras cosas que surgió a través de la profesionalización del teatro a comienzos de los años sesenta fue dar a conocer nuevos dramaturgos, instalarse en una sala de forma permanente; otra de las necesidades que surgió fue tener un equipo estable de actores. Y el hecho de planteamos la idea del equipo estable trajo aparejada (queriéndolo o no) la idea de un estilo, y al intentar un estilo y producirse esta conjunción con la televisión hubo modalidades que surgieron espontáneamente y que fueron propias de nuestro teatro, por ejemplo, el trabajo a través de la improvisación, como una de las herramientas fundamentales para iniciar un proceso creativo.

En general los actores competíamos mucho en la improvisación, que no sólo se utilizaba para crear personajes o para resolver una situación dramática, sino que también se utilizaba en términos autorales. De repente, la improvisación se estaba realizando nada más que para el que estaba abajo, en la platea, fuera el director o el autor; porque también trabajábamos con autores. Establecer la creación colectiva es muy importante. Nunca ha sido enemiga de los autores, al contrario, ha sido la gran coayudante, cómplice, complemento del autor. A veces la improvisación operaba en función del que estaba tomando nota, del autor; de la autoría del texto. Por tanto, no importaba que tú te excedieras, que tú hicieras un personaje no identificable, o que trataras de hacer algo que después no iba a servir desde el punto de vista de la actuación o desde el punto de vista de la estructura misma de la obra. Pero sí que servía como una inspiración para crear algunas situaciones dramáticas a quienes estábamos haciendo el papel de autor.

El estilo comenzó a configurarse de manera espontánea, inducida por las diversas necesidades que iban surgiendo a raíz de los propósitos que íbamos haciendo.

J.H. — **Estos propósitos a los que te refieres, ¿nacían de una temática determinada?**

N.S. — No, no necesariamente de una temática, sino que la razón principal era la necesidad de vivir aquello que no se vivía en la realidad. O sea, de aumentar el acervo de existencia que muchas veces en la sociedad no podías tener. Estoy especulando, porque de eso nunca hubo teorías demasiado precisas, y al mismo tiempo estoy especulando con efecto retroactivo. En el momento en que se produce no es fácil conceptualizar: las conceptualizaciones son siempre posteriores, y conviene que lo sean porque cuando la conceptualización es anterior uno suele traicionarla en el escenario. En cambio, cuando es el escenario el que precede a la conceptualización, generalmente ésta ya no traiciona el escenario.

Por ejemplo, he escuchado análisis interesantísimos sobre algo que he visto después puesto en escena, y el análisis no tiene nada que ver con lo que vi puesto en escena. En cambio, cuando he escuchado análisis interesantes de algo que ya ha sido puesto en escena, pueden haber errores en el análisis, pero no se traiciona lo que está puesto en la escena. O puede haber diferencias de interpretaciones, pero lo puesto en escena está ahí, y está guiándote bien.

Y por eso digo que las razones que orientaban nuestro propósito creo que tenían un carácter existencial, tenían que ver con el enriquecimiento de nuestras vidas, que cual más cual menos perseguíamos. Y naturalmente con la idea de llegar a ser grandes actores o grandes directores, o grandes teatristas en general. Dentro de la profesión siempre existe esa necesidad. Pero en términos de filosofía (que creo que es a donde apuntaba tu pregunta), el propósito estaba más bien orientado por esta necesidad de vivir de forma consecuente con la vida.

J.H. — **Después de la época de los años sesenta, y entrando en los setenta, ¿cambian estos propósitos existenciales?**

N.S. — En los años setenta (teniendo el grueso del grupo una simpatía por lo que estaba ocurriendo en términos políticos y sociales), la inquietud que nos producía todo lo que ocurría tenía que ver con la sospecha de que todo se estaba mecanizando. Y de repente nació en nosotros, en esos años, la necesidad de saber cómo iba a ser el amor en los tiempos en que la sociedad se iba a socializar o que iba a progresar a estadios diferentes del régimen capitalista. Porque sólo se hablaba de economía, de organización política, de que el cobre era chileno, de que las riquezas, de que esto, de que aquello (que era muy importante, naturalmente), pero nosotros, como teatristas, necesitábamos referirnos a la superestructura. A cómo iban a ser los sentimientos, a cómo iba a relacionarse la gente en términos emocionales. Y de ahí nació una obra que se llamó *Tres noches de un sábado*, que creo que fue bastante histórica, en Chile, en que con una estructura muy simple (de tres episodios) se enfocaba en una noche de un sábado lo que hacían tres grupos distintos de la sociedad: un grupo de clase alta, uno de clase media y un grupo popular, y estas noches estaban relacionadas con lo emocional. Y en la medida que íbamos bajando en la escala social, la emocionalidad de la relación amorosa adquiría una dimensión mayor, no por ser panfletarios, sino porque nos nació así. Y porque los autores que trabajaron con nosotros, de una u otra manera, respondieron también a ese estilo...

J.H. — **Se trataba de varios autores...**

N.S. — En aquella oportunidad nosotros trabajamos con Alfonso Alcande en uno de los episodios, en otro con Luis Alberto Cornejo, y el segundo lo hicimos con la gente del grupo, que era el episodio de clase media que conocíamos mejor. Pero en los años setenta, esa obra fue un reflejo muy poderoso de lo que era nuestra acción y de lo que hacíamos, y coincidió con el auge de *La manivela*, la que estuvo desde el año 1969 hasta el 1973 en los distintos canales de televisión de Chile, y que también se iba radicalizando con mucho humor y todo lo que quieras, pero también iba adquiriendo un sentido social más expresivo, hasta que vino el golpe. A parte de una o dos obras que duraron muy poco tiempo, *Tres noches de un sábado* estuvo casi dos años en cartelera, junto con *La manivela*, que se hacía todas las semanas y que era un trabajo enorme, porque la hacíamos prácticamente al aire, no la grabábamos, porque en aquella época grabar era muy difícil. Entre el 1970 y el 1973.

J.H. — **¿Realizaban *La manivela* a partir de un guión?**



Tres noches de un sábado, *Ictus*, 1973.

N.S. — No, no, muchas veces teníamos el tema y la situación: «tú entras y la abrazas a ella, y ella ya verá lo que hace. Y ella te rechaza o te acepta, y tú que estás de testigo: dices no...», entonces los ensayos eran a ese nivel. Y luego la grabación dependía mucho de la capacidad de improvisación que habíamos desarrollado, en términos demenciales muchas veces, porque de repente había actores que había que decirles «oye, cállate la boca porque ya es mucho lo que estás...» Y ahí aprendimos la importancia que tenía el verbo, una importancia selectiva. Cuando el verbo era capaz de transformarse en acción, pues venga doscientas mil horas, pero si el verbo no se transforma en acción, ni treinta segundos duraba eso. Pero con todo este aprendizaje (que puede sonar incluso muy elemental cuando uno lo dice o lo escribe, o lo lee en algún texto de teoría) ves que aprender viviendo es distinto a aprender leyendo o teóricamente.

Había un teatrista muy importante en Chile que se llamaba Pedro de la Barra, que contaba que él a sus alumnos de teatro no los dejaba leer a Stanislavsky hasta que no se hubieran subido al escenario. Cuando se subían al escenario, entonces los obligaba a leerlo, pero antes no, porque no lo iban a entender. Y la verdad es que yo leí a Stanislavsky antes de subirme al escenario, y después volví a leerlo cuando me subí al escenario, y debo confesar que antes de subir al escenario encontré que era literariamente interesante, pero no lo entendía básicamente; después lo

entendí un poco mejor, pero quizás no todavía, hasta el día de hoy. Eso fue del 1970 al 1973. Y después vino la debacle.

J.H. — **Anteriormente comentabas que una de las condiciones que contribuyó a la profesionalización del Teatro Ictus fue la instalación en una sala propia y la necesidad de generar los recursos para mantener esta infraestructura, sin embargo, la sala siempre fue de uso exclusivo vuestro, ¿esto se ha modificado en los últimos años?**

N.S. — El Ictus, hasta hace algunos años, cuando terminaba una obra, generalmente pasaba un mes o dos meses antes de estrenar otra, por razones obvias. En la actualidad no nos podemos dar ese lujo. Y como tampoco queremos hacer cualquier cosa, nos vemos obligados a albergar a algunos otros grupos, de arriendo, de cesión de teatro por uno o dos meses, y de repente ha habido grupos que han tenido un éxito tan notable (como fue la argentina Nora Fernández) que estuvo más de un año. Nosotros seguimos trabajando, pero a ella le dejamos un horario. Puede, pues, ocurrir que albergas a otro grupo, que es muy bueno, porque no pierdes contacto con el resto de esta realidad que se está generando, y no tan bueno, porque a veces te ves obligado a ceder la sala a espectáculos que no patrocinarías.

J.H. — **Sin embargo, son espectáculos, tal como tú señalas, que permanecen en cartelera largo tiempo. Entonces, ¿qué pasa con los gustos o las inclinaciones artísticas del público?**

N.S. — Hay un problema que va más allá del teatro, que tiene que ver con el arte, con la sociedad y con la cultura en general; y es este estribillo que utilizan muchos teatristas, y que viene de la televisión fundamentalmente, de justificación de algunas impudicias estéticas con la excusa de que «lo que la gente quiere es eso y hay que darle a la gente lo que ella quiere». Y lo que la gente quiere es lo que tú le has enseñado a querer, naturalmente. Pero eso es resistido, porque en el fondo cuando hablan de lo que la gente quiere, están aceptando la capacidad normativa del dinero. El dinero pone las normas, la gente quiere lo que tú les acostumbraste a querer. Y tú le acostumbraste a querer esas cosas que rinden dinero. El que va a pagar por un programa, por una obra o por un patrocinio es el que quiere pagar «por lo que la gente quiere». En la actualidad, por ejemplo, soy miembro del directorio de televisión nacional Canal 7 (que es un cargo como el del rey de Inglaterra, que reina pero no gobierna), y cada vez que protesto por un programa me dicen «es lo que la gente quiere; mira la audiencia que tiene». Y eso también se está extendiendo en el teatro.

Hay una responsabilidad estética que a mi juicio aún no es comprendida por mucha gente (sobre todo por la gente de la televisión), que está contagiando al teatro. La gente de la televisión tiene clarísimo que ellos tienen que hacer lo que dé audiencia, y lo que la da, es lo que da el dinero, ya que la televisión sólo puede ser autofinanciada. Ese es el otro error terrible en Chile: que el Estado no le puede dar un centavo a la televisión pública (por ley no le puede dar), y esto es ridículo, es absurdo. Fíjate lo divertido que es: Canal 13, que es de la Universidad Católica, y que por tanto es un canal privado, se comprobó que el año pasado perdió una cantidad enorme de dinero (como diez, doce o trece mil millones de pesos); la gente se preguntaba cómo pagó eso, y la respuesta era que la universidad lo pagó. ¿Y de dónde sacó dinero la universidad? Entre otras cosas de una subvención que le da el gobierno. En definitiva, el gobierno indirectamente puede subvencionar un canal privado, pero no un canal público, porque la Ley del canal público establece perentoriamente que el gobierno no puede entregarle dinero a Canal 7. Este es el

gran argumento que tiene esta gente para decir: «viejito, tú eres idealista, utópico, macanudo en tu teatro, pero aquí no se puede».

Y ese ha sido mi calvario durante estos dos últimos años, que he estado ahí tratando de hacer cosas que tengan mejor relieve. Algunas se han logrado, pero no en los niveles que yo creo que debería ser. Y no en la mentalidad de los que dirigen el canal, que en el fondo son los mandos medios, los que tienen el cargo de gerente, de director de programa, etc. Teóricamente el directorio les puede obligar a cualquier cosa, pero el directorio somos siete. Hasta que convences a los otros seis...

J.H. — Volvamos a la trayectoria de Ictus. A partir del golpe militar de 1973, muchos grupos en Chile sufrieron graves consecuencias debido a su labor artística contraria al nuevo régimen, como es el caso del grupo Aleph, ¿cómo vivió Ictus estos acontecimientos?

N.S. — Del Aleph tomaron presos a algunos de sus miembros. El director del grupo (que era Óscar Castro), cuando estuvo preso, fue visitado por su madre y su cuñado (yo no sé bien los detalles), pero ambos desaparecieron. Nunca se supo exactamente qué había pasado con ellos, pero que los mataron, los mataron... Y luego Óscar emigró a Francia con alguna gente del grupo y reagrupó allá a la compañía, la cual funciona hasta el día de hoy en París. Y cuando va a Chile, generalmente viene a nuestro teatro; hacen algo durante una breve temporada y luego se van. También le quemaron la carpa a un grupo que venía del Ictus, era un grupo de dos de nuestros actores que habían formado esta carpa a parte del teatro La Comedia.

Pero partamos por el comienzo. El año 1973, cuando viene el golpe de estado, en el Ictus se produce una gran inquietud por entender qué podíamos y qué debíamos hacer. Y después de largas deliberaciones, decidimos que íbamos a seguir haciendo lo que hacíamos, que era la creación colectiva. Y que en la creación colectiva íbamos a trabajar como si no hubiera ocurrido el golpe. Y nuestra autocensura sólo iba a funcionar antes del estreno, pero mientras trabajamos no realizaríamos autocensura, aunque en los hechos siempre se trabajó con un poco de autocensura «y si dijéramos tal cosa...» La primera obra que fue directamente contestataria se llamó *Pedro, Juan y Diego*, que se trataba de tres individuos que venían de distintas extracciones sociales y que se veían obligados a tomar lo que en aquella época se llamó el PEM; era muy divertida, porque uno era obrero de la construcción, el otro era un verdulero y el tercero había sido un empleado del Banco de Estado. La obra reflejaba las distintas formas que tenían de percibir esa realidad tan distorsionada: ellos estaban obligados a acarrear piedras de un lado a otro y después devolver las piedras del otro lado al primero. No sabían para qué estaban realizando la tarea. Era una manera (con ciertos elementos de sofisticación), pero era una manera bastante punzante e irónica de tratar a la dictadura. Cuando terminamos los ensayos y teníamos lista la obra para estrenarla, decidimos convidar a una gran cantidad de periodistas a que vieran un ensayo general (periodistas más bien de derecha), que nos dijeran qué era lo que teníamos que suprimir para no ir presos, porque así se operaba en aquella época. No había una censura establecida, pero si tú te equivocabas te podía pasar lo que le pasó a Óscar Castro. Vinieron a ver el ensayo y les gustó tanto que dijeron «no quiten nada, nosotros los vamos a apoyar...», y efectivamente logramos un apoyo insólito en aquella época, de periodistas de todas clases. Eso nos demostró que debíamos seguir haciendo lo que hacíamos. Después vinieron obras que fueron tanto o más duras que aquella.

Tuvimos mucha suerte por dos razones: una porque los artistas fueron considerados importantes social y políticamente (y en eso se equivocó la dictadura), y dos, y no se equivocó mucho, era que cerrar un teatro como el nuestro producía un efecto de mayor contundencia negativa, sobre todo en el exterior, que permitir que fueran cien o doscientas personas diarias a gozar con la ilusión de recuperar la libertad. Pero sufríamos amenazas y en mi casa cayeron dos bombas. Cuando mataron al hijo de Roberto Parada hubo una gran propagación de amenazas: a las dos o tres de la mañana te llamaban y te decían «degüello, degüello, degüello», en fin, no la pasamos muy bien para ser franco. Pero teníamos la gran gratificación de que estábamos haciendo lo que teníamos que hacer, de lo cual no teníamos ninguna duda. No habíamos sacrificado nada de nuestro estilo, ni de nuestro nivel artístico. Pero al mismo tiempo sabíamos muy bien que todo lo que hacíamos era de alguna manera una protesta violenta contra la dictadura.

J.H. — **Efectivamente, en esos momentos representaban *Primavera con una esquina rota*, a partir del texto de Mario Benedetti, la cual, a parte del alto nivel artístico, era una respuesta contundente al modelo de sociedad que se estaba implantando en Chile...**

N.S. — Después hicimos una obra que se llamaba *Lindo país con vista al mar*, donde se hacía una sátira feroz a la dictadura; y antes hicimos *La mar estaba serena*, que también contenía elementos de esa naturaleza; después hicimos *Lo que está en el aire*, que era la historia de un profesor que veía cómo raptaban a su alumno y desaparecía. En fin, no recuerdo bien ahora otros títulos, pero la verdad es que todos nuestros títulos apuntaban en esa dirección.

Y claro, después se termina esto de repente, viene el año 1990, y la verdad es que sientes que el piso se mueve para todos lados y no sabes para dónde. Inventamos una obra que se llamó *Prohibido suicidarse en democracia*, que era la historia de un hombre (se había terminado la dictadura en Chile, se había caído el muro de Berlín y se había terminado la Unión Soviética), un comunista, cuyos parámetros también se habían venido abajo. No sabía si alegrarse por la caída de la dictadura en Chile o llorar por la pérdida de la utopía. Toda la obra estaba estructurada sobre la base de episodios en que el nexo era la aparición de este hombre que siempre quería suicidarse. Aparecía un tablón en el escenario y él quería lanzarse desde ese tablón para abajo; todos los episodios partían así. Y lo único que quería es que en su velorio alguien le cantara «La internacional». Todo esto, con elementos muy cómicos y al mismo tiempo muy trágicos. La obra terminaba cuando el hombre encuentra un tablón de donde lanzarse, pero en el cual había otro individuo que también estaba viendo la posibilidad de lanzarse, este último era un cantante de boleros. Comienzan a disputarse el turno y este tipo le dice: «Bueno, yo le dejo que usted se tire antes, pero siempre que usted me cante "La internacional"». El cantante le dice: «Ese tema no lo conozco». Y el otro le dice: «Bueno yo se lo enseño, y la letra se la voy soplando».

Así comienza esta historia que es muy divertida al principio, porque el cantante trataba de hacerlo en tono de bolero y de pronto empieza a sonar una composición que un músico escribió especialmente, una internacional hermosísima, en tiempos no de boleros, sino algo así como música de Silvio Rodríguez. Una internacional bellísima. Comienzan a cantar estos tipos y aparecen el resto de los actores vestidos como una especie de angelotes y todos ellos pidiéndole al público si quieren cantar con ellos. Y así terminaba esa obra, que era una manera de decir: «¿Qué hacemos ahora, cómo es la cosa?» Fuéramos o no comunistas, la utopía que representaban los países socialistas, con mayores o menores reparos para muchos, resulta que había muerto.



Nissim Sharim i Ricard Salvat a la seu de l'AIET, novembre del 2001.

¿De qué nos servía, pues, el regreso a la democracia? ¿A qué democracia, si ya no teníamos ideales?

A partir de aquí empieza una etapa de búsqueda que dura hasta hoy día, en que hacemos esta obra que fue muy señera, tras la cual volvemos al repertorio de estos autores de los cuales el nuevo es Mamet, *Oleana*; después hacemos *Einstein*; hacemos *Sostiene Pereira*, basada en la novela de Tabuki, y hacemos dos o tres creaciones colectivas más, tomando como base narraciones literarias: Benedetti, Onetti. Hacemos una obra que se llama *El efecto mariposa*; y la última que hicimos se llamó *Amores difíciles*, que estaba basada en dos cuentos de Malamud y en un cuento de Benedetti, y en cosas que inventábamos nosotros.

Ahora que reflexiono, tomo conciencia de que estos apoyos literarios también tienen que ver con una suerte de crisis de la dramaturgia moderna, en que, por una cosa o por otra, estos fenómenos sociales y políticos de los que hemos estado hablando han influido en autores que están más dedicados en encontrar algunas formas transgresoras, más que contar historias. Y cuando no hay historias en los dramaturgos, tú las buscas en los cuentistas. Los novelistas y los cuentistas tienen que tener historias. Si no tienen historias no sirven. En cambio, hay una cierta tendencia en la actualidad en los dramaturgos que se autodenominan postmodernos en decir

que no importa el cuento, que no interesa el cuento en el teatro y lo que interesan son las atmósferas. Y claro, las atmósferas... Tú puedes comprarte un desodorante por ahí y tirarlo, pero las atmósferas son el producto de un relato, y si no son el producto del relato es una cosa que puede ser simpática, interesante o atractiva y punto. Yo no concibo el teatro si no tiene historia, si no hay algo que decir.

J.H. — Nissim, siguiendo tu idea, y con respecto a las nuevas dramaturgias, existe en Chile una instancia en la cual se concentran un gran número de estrenos nacionales. Me refiero a los festivales de teatro del mes de enero. ¿Cómo ves tú este fenómeno?

N.S. — Por lo menos este año, el mes de enero ha sido la expresión culminante de algo que hace tiempo que se viene gestando (hace uno o dos años): la proliferación, para mi gusto excesiva, de oferta teatral, en que nacen grupos con la misma velocidad con que mueren. Y esto se produce porque, de pronto, si tú tienes un trabajo en televisión y está bien pagado, y te queda un tiempito para organizarte con dos o tres actores más y un director, y consigues una sala a porcentaje y haces una obra que te interesa hacer y tienes éxito, ganas un poco de dinero y vuelves a la televisión. Si no tienes éxito, no pierdes más que el trabajo invertido y vuelves a la televisión. Sin embargo, la formación de estos grupos no es una formación que tienda a la institucionalización. Sino que es una formación coyuntural que encuentra su punto culminante en el mes de enero, porque en el mes de enero va mucha gente al teatro; porque se hace teatro al aire libre; porque es un mes que vienen muchos turistas; porque es un mes en que la gente que no ha ido al teatro en todo el año aprovecha para ir.

La idea partió con lo que hace algunos años atrás se llamó «Teatro a mil». La idea era que iban a cobrar mil pesos por entrada, pero nunca cobraron mil pesos, y ahora es un teatro a cinco y a seis y a siete mil pesos. Ahora se sigue llamando «Teatro a mil» como un reflejo histórico, pero la verdad, como diría Borges «Como una superstición histórica».

Por tanto, todos los grupos que han tenido éxito con algunas de sus obras van y las ponen en estos escenarios al aire libre que organizan algunas instituciones. Grupos que no han estrenado tienden a estrenar en el mes de enero. Pero este año creo que la oferta fue tan abundante que la respuesta no fue al nivel de los otros años. Hubo teatros vacíos y teatros con poca gente. Lo que sí que hemos descubierto algunos es que hay que seguir en febrero, porque en febrero sigue muy poca gente.

J.H. — Señalabas anteriormente que Ictus busca principalmente contar historias a través de sus obras, por ello me interesaría saber cuál es para ti el rol social del actor.

N.S. — El rol social del actor es entregar lo más honestamente que pueda una parte de sí mismo en la historia que le toca representar. Es enriquecer al público y enriquecerse él al mismo tiempo a través de una vivencia escénica que tenga que ver con su vida y con la vida de su público, con su entorno.

J.H. — Precisamente, este año Ictus cumple cuarenta y cinco años de existencia. ¿Cómo tienen pensado celebrar este aniversario tan significativo?

N.S. — Actores como Jaime Celedón, como Jorge Díaz, me propusieron hace unos meses atrás que celebráramos los cuarenta y cinco años desde que nació el Ictus. Una de las razones fundamentales por las que yo acepté fue que esto de alguna manera iba a ser si no regresar, por lo menos adjuntarse algunos actores y algunos teatristas de aquella época con su propia historia.

De tal manera que decidimos que el año 2002 iba a ser el año de celebración permanente del aniversario, en el que íbamos a poner en escena tres obras e íbamos a realizar, entre las obras, eventos culturales a cargo de gente que trabajó en el Ictus. Es decir, íbamos a tratar de que pasara la mayor parte de la gente que trabajó en el Ictus, de los que estamos vivos todavía. Y así es como se aprobó esta idea, que vamos a iniciar probablemente a finales de marzo o de abril, con un reestreno de una breve temporada con *Einstein*, que es una obra que de alguna manera ha sido muy significativa dentro del teatro; y enseguida una obra que de alguna manera va a tener las modalidades de la creación colectiva, para la que se llamó a un grupo de actores que trabajó un tiempo largo en Ictus, que ha sido escrita por uno de los viejos miembros de la compañía, Andrés Rillón, y que dirigirá Jaime Celedón (uno de los primeros miembros que tuvo Ictus). En esta obra trabajarán actrices como María Elena Duvauchelle, Paula Sharim, Carla Cristi; y actores como Roberto Poblete, Edgardo Bruna y José Manuel Salcedo, que en distintas etapas de su vida han dedicado un tiempo importante al Ictus. Y luego haremos una obra de Jorge Díaz, y probablemente una obra mexicana acerca de Freud.

En esta celebración de los cuarenta y cinco años vamos a incorporar eventos como por ejemplo la narración de *Cuentos delirantes*, de Jorge Díaz, en que habrá un grupo de diez o quince actores. Cada uno de ellos contará un cuento escrito por este autor, que es una modalidad distinta de poner en escena una obra, con un cierto encanto, que estamos experimentando un poco. ¿Cómo es esto de los cuentos y hasta dónde se puede, de alguna manera, asimilar y enriquecer la labor dramática con eso? Y al mismo tiempo van a ponerse en escena pequeños trozos de cosas que hicieron los fundadores de Ictus.

Mucha gente se ha ido del Ictus en la última etapa, y estamos tratando de alguna manera de renovar a los trabajadores del Ictus con gente joven, como la misma Paula Sharim y otros actores.

J.H. — Nissim, ya para terminar, con tu vasta experiencia en la escena, como hombre de teatro hasta la médula, ¿qué es para ti el teatro?

N.S. — Yo creo que es una forma de vivir. Es una manera de vivir y de mirar la vida al mismo tiempo. Es un punto desde donde uno se para y ve lo que está pasando y al mismo tiempo ve lo que le pasa a uno. Siempre recuerdo esta frase de Sartre, no sé si es exacta pero decía: «Uno es lo que uno puede hacer con lo que la historia ha hecho con uno». Parece como endiablada pero es muy precisa: es decir, aceptando que uno no es el dueño de su destino, pero negando que uno es totalmente ajeno a su destino.