

cal

arte
expresiones culturales

\$ 50.-

1

junio 1979



neruda
otro rostro

dos
enfoques
de la
plástica

ictus:
creación
colectiva

nueva
narrativa
chilena

ictus: creación colectiva

Cuando hace más de 20 años un grupo de actores y de alumnos se retiraron del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y formaron una nueva agrupación a la que dieron como símbolo el pescado que identificaba a los primeros cristianos, nunca pudieron imaginar que el ICTUS sobrepasando decenas de crisis, incorporando nueva gente a la par que otros se retiraban, iba a mantener una continuidad dentro del teatro chileno hasta convertirlo en primer actor del movimiento escénico nacional.

Ninguno de los fundadores permanece en el teatro. Los primeros postulados han sido reemplazados por otros. Hoy, y desde hace casi una década, el TEATRO ICTUS se identifica con la creación colectiva en torno a temas que cada día se han convertido en más contingentes y, después de la última crisis en el año 1977 por la que abandonaron el grupo Jaime Vadell y José Manuel Salcedo, el nombre de ICTUS se identifica con tres teatristas quienes, acompañados de un grupo de actores y técnicos, son los principales responsables de sus creaciones, su línea de pensamiento y del "método de trabajo" en constante renovación y perfeccionamiento. Ellos son DELFINA GUZMAN, NISSIM SHARIM y CLAUDIO DI GIROLAMO.

Me han solicitado que los entreviste y la tarea tiene su lado fácil y otro de extrema dificultad. Es fácil, porque los tres, en constante convivencia viven continuamente en estado de análisis, confrontaciones, discusiones artísticas, de tal modo que tienen clara sus posiciones y pensamientos sobre cualquier tema referente a la actividad teatral y es difícil para mí la tarea, porque después de un año de estar sumido con ellos en la labor creativa de "¿CUÁNTOS AÑOS TIENE UN DÍA?" los conozco lo suficiente como para anticipar parte de sus respuestas a cualquiera pregunta.

Los he citado a mi casa y he dejado que, como de costumbre, se

enhebre la conversación sobre los temas que los absorben con un apasionamiento de verdaderos artistas: la creación dramática, la puesta en escena, la realidad circundante y la forma como ella afecta a su quehacer artístico.

En medio de la conversación, conecto la grabadora y ellos se integran a la entrevista sin variar ni la intensidad de sus palabras ni el curso de sus pensamientos anteriores.

Esto fue lo que registró la grabadora cuando plantee una pregunta que es la clave de la admiración que mucha gente siente por el ICTUS y la envidia que unos pocos experimentan. ¿Cuál es la razón de un éxito constante que ha significado que de las tres últimas obras estrenadas, dos de ellas hayan durado dos años en cartelera y la última un año?

DI GIROLAMO: Yo creo que eso se debe a dos factores. El primero, el nivel interpretativo del ICTUS que entrega al público un producto maduro y acabado desde el punto de vista del oficio. El segundo, que hemos dirigido nuestra labor a un teatro contingente, esto es, un teatro hecho por personas inmersas dentro de la realidad social que interesa a la comunidad nacional.

VODANOVIC: ¿No es esta una línea muy reciente? Yo recuerdo que allá por 1972, el crítico Rodríguez Elizondo se quejaba que el teatro chileno no tocaba temas contingentes y uno de los ejemplos que ponía en el artículo que publicó en la revista "La Quinta Rueda" era, justamente, "Las Tres Noches de un Sábado".

SHARIM: Si bien es cierto que esa línea la hemos ido agudizando en el último tiempo, creo que Rodríguez Elizondo se equivocó en ese artículo. "Las Tres Noches de un Sábado" era teatro contingente, de acuerdo a la forma como lo ha expresado Di Girolamo.

VODANOVIC: Para precisar mejor, ¿podrían decirme qué entienden Uds. por teatro no contingente?

DELFINA: Las reproducciones arqueológicas de obras clásicas, las imitaciones hollywoodenses de espectáculos con muchas luces, costosas escenografías y grandes repartos, las vanguardias imitativas de otros países que aquí se representan sin conocer ni la idiosincrasia, ni el idioma, ni las costumbres de esos países y que en nuestros escenarios se traducen en soluciones formales, en mallas de ballet, en saltos porque sí.

En resumen, yo llamo teatro no contingente al teatro que no surge de la necesidad de expresar algo, sino del prurito de hacer teatro porque sí.

DI GIROLAMO: Yo diría que, también, es teatro no contingente aquel que rehuye tener un punto de vista sobre cualquiera obra que se represente. Así, si una obra de Shakespeare —que es un autor que está de gran moda hoy en Chile— se representa sin un punto de vista puntual, crítico y encarnado en el tiempo que es el tiempo del artista que la representa, es inútil darla. Porque yo me pregunto: ¿Cómo es posible que yo pueda reconstruir lo que Shakespeare pensó, sintió y tratar de expresar en sus obras si no estoy viviendo sus mismas circunstancias? Yo creo que soy fiel a Shakespeare en la medida que soy capaz de recrearlo. Lamentablemente en Chile tanto con los clásicos como con otros autores se rehuyen los puntos de vista ideológicos que deben existir en toda puesta en escena para propiciar en cambio, un teatro aseptico que termina por desvitalizar y desangrar al arte teatral.

SHARIM: yo querría agregar que mi definición de teatro no contingente es la de aquel que no le concierne al espectador, el que le da la oportunidad de pensar y sentir que los hechos que se le presentan en el marco artístico, no le pueden ocurrir a él y, por lo tanto, no lo afectan.

VODANOVIC: El teatro llamado contingente tiene, sin embargo, la limitación de que la contingencia

está enfocada desde un punto de vista: la de sus creadores y, cuando ese punto de vista no es compartido por una parte del público, éste rechaza la obra. ¿No residiría aquí la explicación de que "¿Cuántos años tiene un día?" donde se acentuó la expresión contingente y el punto de vista ideológico haya durado un año en cartel, en circunstancia que las dos obras que la precedieron tuvieron una permanencia de dos años?

SHARIM: No estoy seguro que esa sea la explicación. Pero si así fuera, yo sostengo que esa sería una limitación del ICTUS que habrá que superar, porque significaría que ICTUS no ha sabido entregar con toda la idoneidad artística necesaria, su pensamiento más radicalizado.

VODANOVIC: Pero no sólo están las divergencias ideológicas con un público potencial, también el punto de vista creativo del ICTUS cuyos miembros tienen las experiencias y la sensibilidad propias de personas en la plenitud de sus vidas puede no coincidir con el de un público joven. Cuando yo fui a ver al grupo "La Falacia" me llamó la atención que el público estaba compuesto mayoritariamente por menores de 30 años, en cambio la media del público del ICTUS sobrepasa esa edad. ¿Concuerdan con esta apreciación? ¿Creen que esto puede ser una limitación en las obras del ICTUS?

SHARIM: Voy a recurrir a un ejemplo futbolístico. Es cierto que en los últimos cinco o seis años el ICTUS ha mostrado una nueva faceta del desarrollo de su pensamiento colectivo que se traduce en una mayor radicalización de él. Pero así como los equipos de fútbol cuando empiezan a adquirir técnicas más depuradas de juego, pierden transitoriamente el empuje, la alegría, la espontaneidad, el malabarrismo que lo hicieron grandes en otra época para aplicarse en esas nuevas técnicas, una vez que ellas están dominadas vuelven a sus características primeras, pero más en-

riquecido. Así ha sido el proceso que está viviendo ICTUS. Es posible que en el desarrollo temático o de pensamiento que nos hemos abocado en los últimos tiempos, haya significado dejar atrás ciertas formas juguetonas del espectáculo que atraían especialmente a la gente joven, pero tengo la impresión que ellas la vamos a recuperar en el próximo estreno.

DELFINA: Yo creo que el público joven no nos ha abandonado ni creo que es previsible que nos abandone, porque dentro de nuestros múltiples marcos de preocupaciones, está el de adaptarnos a una nueva estética. Quiero decir con esto que cuando uno observa la vida cotidiana que sucede a su alrededor, advierte que en los últimos diez años se han producido una gran cantidad de cambios que, aunque se hayan producido paulatinamente, de repente uno los siente muy violentos especialmente en la gente joven. La gente se viste distinto, camina más rápido por las calles, tiene el cine metido en sus vidas, el mundo del close-up y de la imagen forman parte de su experiencia diaria. En fin, tienen el sonido estereofónico encima, tienen la velocidad encima, la imagen del cine y la televisión encima, tienen acceso a la información más rápida que antes, los viajes son más posibles y frecuentes que hace diez años. Todo esto hace que estos elementos hayan modificado las formas de escuchar, la forma de comer, la forma de mirar y, todo eso, tiene que tener una expresión artística y dramática diferente. Esa es la nueva estética para mí y ese es el motivo y el objetivo de nuestra búsqueda.

VODANOVIC: Mi preocupación al hacerles la pregunta estaba dirigida a un aspecto más temático que formal. En Chile se produjo hace algunos años una verdadera mutación histórica. Quiénes éramos adultos en esa época, tuvimos que experimentar esa mutación en forma diferente a quien, entonces, bordeaba los 15 años. Nuestros parámetros como nuestra experiencia es distinta y, de ahí creo que nace la dificultad para expresar sentimientos y pensamientos juveniles dentro del teatro coyuntural que se desea hacer, aun cuando esos pensamientos y sentimientos juveniles estén alimentados por la misma posición filosófica o ideológica que la nuestra.

SHARIM: Tu observación sólo me lleva a pensar que el tratamiento de nuestros temas, en el campo teatral, deberían tener una forma lo más universal posible de tal modo que exprese y recoja las inquietudes de jóvenes, adultos y viejos, sin renunciar, por supuesto, a nuestro pensamiento. Pienso que

eso también está relacionado con la búsqueda de la nueva estética de que habla Delfina.

DELFINA: Yo entiendo muy poco de pintura, pero creo que en el arte plástico expresa formalmente primero que el teatro alguna de las características de nuestro tiempo.



po. Pongamos, por ejemplo, el de la narración lineal. Ella era perfectamente viable en tiempo de nuestros abuelos en que el tiempo funcionaba en forma diferente a hoy. En nuestros días, la síntesis es indispensable, pues, por ejemplo, cuando una mujer está cuidando en la cocina que la olla no se le suba, está al mismo tiempo llamando por teléfono, está dando instrucciones a su hijo de cómo hacer una tarea y, también, está planificando lo que va a hacer el día siguiente y, así, en un pequeño instante se concentran cinco, seis o siete actividades al mismo tiempo. Y esa pluridimensionalidad de la vida de hoy, esa capacidad para percibir un mismo fenómeno desde distintos ángulos en el tiempo y en el espacio, está expresado a mi juicio, genialmente, en el período cubista de Picasso. Ahora bien, si nosotros usamos de la narración lineal para expresar algunos de nuestros

dolores profundos, algunas de nuestras inquietantes experiencias vividas en estos días, a la gente joven, lo más probable, es que no se interesen por ella sintiéndola irreal, un melodrama del pasado, una tele-novela barata. Pero si esa misma experiencia y ese mismo dolor se

cios, creo que, paradójicamente, hoy hay menos oportunidades que entonces para que un joven ingrese al teatro con miras a convertirse en un teatrero serio. Años atrás, las Escuelas de Teatro eran más interesantes... digámoslo con todas sus letras: eran más libres. No creo que sea por el hecho que uno hoy conoce más a fondo a los profesores que actualmente hacen clases, pero pienso que si se mantiene la mala calidad actual, el teatro nunca va a entusiasmar a nadie en Chile.

DI GIROLAMO: Es muy distinto un teatro que tiene que sobrevivir a condiciones adversas—como es el caso actual— a un teatro que es producto de un entorno que no sólo permite, sino estimula. El teatro al que yo me incorporé crecía en un caldo de cultivo riquísimo. Mientras el Teatro Experimental de la Universidad de Chile exhibía "Fuente Ovejuna", el ballet bajo la dirección de Ernst Uthoff daba "La Mesa Verde", "El Hijo Prodigio", "Petrouchka" y tantos otros memorables ballet, la Orquesta Sinfónica daba conciertos semanales bajo la dirección de Víctor Tevah y de los más relevantes directores del mundo que eran invitados, el coro de Mario Baeza cantaba "El Rey David" y, así, un impresionante número de actividades artísticas donde el teatro era una de ellas.

Muy diferente, por cierto, a lo que ahora acaece.

DELFINA: Yo quisiera agregar algo positivo para no caer en este nostálgico sentimiento de que "todo tiempo pasado fue mejor". Antes se veía el teatro como algo mágico, algo maravilloso, que no admitía crítica y que sólo producía asombro. Se ha perdido hoy el asombro. Lo veo en el ejemplo de mis hijos. Cuando van al teatro critican, discuten, comparan, deshacen la obra y la puesta en escena. El espectador joven de hoy es mucho más exigente y eso es positivo. Es un buen estímulo para quienes estamos haciendo teatro. El cine universal ha presentado películas estupendas, están al alcance de quienes se interesan magníficas novelas latinoamericanas como "Cien Años de Soledad", "El Siglo de las Luces", y tantas otras, entonces ahora el espectador culto no soporta que en el teatro se le de una estupidez insubstancial. Es más crítico y más exigente.

VODANOVIC: El público está más exigente, ¿Y también lo están los teatreros? ¿Que exigencias se hacen a Uds. mismos? ¿Cuáles son las carencias que han detectado?

DELFINA: Yo creo que es grave el momento que atraviesa el ICTUS, grave porque necesariamente se ha limitado la autocritica. Cuando tu

lo entregamos en una forma no lineal, mezclado con una música, con un corte de tiempo hacia atrás y hacia adelante, con una posición escénica en un espacio determinado, bombardeándola de sensaciones diversas y coetáneas—como sucede efectivamente las cosas y como se perciben hoy— ese mismo joven creo yo que será capaz de comprender esas experiencias y esos dolores que vivieron sus mayores, sin necesidad de explicarlo literalmente.

VODANOVIC: Esta búsqueda de una nueva estética del ICTUS y su constante remozamiento en su temática y formas, nos lleva a una reflexión que incita a las comparaciones. ¿Como ven Uds. el teatro en Chile hoy en comparación al teatro que existía cuando cada uno de Uds. ingresaron al quehacer teatral?

SHARIM: Si bien cuantitativamente, el teatro, hoy, en Chile es más frondoso de lo que era en mis ini-

estás en un medio hostil y estás rechazando, silenciado, prohibido, criticado, etc., el pequeño grupo se cierra en sí mismo y trata de auto-abastecerse tratando de encontrar al interior la seguridad que has perdido en el exterior. Y eso limita la autocritica. Porque si uno a la hostilidad de afuera sumas la autocritica interna, terminas asfixiándose. Por eso yo pienso que hemos alojado el rigor de nuestra autocritica, porque estamos preocupados de defendernos, tratando desesperadamente de subsistir, con el temor constante que si uno se arrodilla, se cae.

SHARIM: Es bastante dialéctico lo que dice Delfina, porque si bien es efectivo que desplegamos gran parte de nuestras energías en defendernos de la presión exterior, por otra parte en el proceso de gestación de nuestro trabajo, rara vez nos damos por satisfechos. Por eso, si una vez terminado el producto y expuesto a la consideración del público, lo defendemos con uñas y muelas, antes de terminarlo hay una casi morbosa insatisfacción permanente lo que suele minar la seguridad de quienes participamos en el proceso creador.

DELFINA: Lo que pasa Nissim es que hay un margen muy sutil y precario entre la autocritica y la autocensura. Yo a veces me pregunto si no nos estamos autocensurando, si estamos diciendo todo lo que tenemos que decir. Ese es otro problema.

DI GIROLAMO: Hay otro aspecto de este asunto. Todos los artistas necesitan de una caja de resonancia. En la medida que te van quitando la caja de resonancia, tú no sabes si estás tocando o no la nota precisa. Por eso, a la ausencia de seguridad a que se refería Delfina yo agregaría este otro factor.

VODANOVIC: ¿Cómo puede hablar el ICTUS de ausencia de caja de resonancia, cuando sus obras permanecen más de un año en cartelera, hecho insólito en el teatro chileno?

SHARIM: Yo entiendo por caja de resonancia el reconocimiento de nuestra labor en forma más especializada, más profunda, más seria y más detenida. Los aplausos que tú recibes, son los mismos aplausos que pueden obtener un espectáculo bastardo. Lo que echamos de menos como caja de resonancia es el análisis serio y la discusión especializada del producto artístico que tú entregas.

DI GIROLAMO: Es muy distinto el aplauso del espectador al ver y oír algo que él quiere que le muestren y le digan, a una crítica de verdad que se inserta en la comunidad nacional en la que tú vives. Yo no puedo decir que mi labor tenga una caja de resonancia porque la

ven y la aplauden 20, 30 o 50 mil espectadores. La verdadera caja de resonancia tiene una connotación social más amplia de la que nosotros estamos actualmente desprovistos.

VODANOVIC: En mi pregunta yo pedía que me dijeran cuáles eran las carencias que habían detectado en el ICTUS. ¿Qué me pueden decir al respecto?

SHARIM: Yo creo que la carencia principal que experimentamos no es privativa del ICTUS, pero en todo caso ella gravita en su trabajo: carencia de seguridad. Experimentamos inseguridad en todos los planos: en el artístico, en el económico, en el político. Es la inseguridad la que, a veces, nos torna hasta estériles.

DELFINA: Eso es lo que me hace sentir el deseo de tener la misma fortaleza que tuvo Cervantes. El escribió El Quijote en la cárcel.

Pero volviendo a las carencias del ICTUS, para mí una de las mayores está impuesta por las circunstancias que vivimos: la falta de apertura. Me parece que ante la necesidad de protegernos, nos cerramos. Es lógico que sea así. Y eso nos lleva a exagerar la cautela con que se mira toda perspectiva de apertura. Nos sucede con cualquiera persona nueva que llega hasta nosotros: el actor o la actriz que se quiere incorporar a nuestro grupo, el empleado que hay que tomar, el reportero que se nos llega a acercarse. . . Ante el miedo a ese empujón mínimo que necesitamos para caerlos, hemos exagerado la cautela, nos cerramos hasta que uno se dice: "Bueno. . . el proceso de la vida es al revés ¿no? Es irse abriendo, abriendo, abriendo, ir teniendo experiencias mayores, ir teniendo contactos más importantes". Y los hechos nos obligan a cerrarlos. Es terrible.

VODANOVIC: Una forma de cerrarse, también, y esta no está impuesta por las circunstancias, es crear obras teatrales que, por ser coyunturales, suelen estar Premunidas del signo de la fugacidad. Así, Uds. no se abren al futuro, a la perduración de sus obras.

SHARIM: No comparto tu punto de vista. Si bien la obra coyuntural se compone con los elementos propios de una época y de un lugar, su elaboración artística hace que ella sobrepase la fugacidad de una crónica, por ejemplo. El teatro coyuntural no tiene por que ser necesariamente fugaz.

DI GIROLAMO: Nosotros no podemos saber si nuestra obra es fugaz o no. Eso corresponde que otras generaciones lo evalúen. Pero lo que estoy cierto es que la coyunturalidad de una obra no tiene nada que ver con su fugacidad. "El Fusilamiento del 3 de Mayo" de

Goya es un cuadro supercontingente, casi un afiche político y trascendió. Y, por otra parte, no ha trascendido casi nada de las pinturas del realismo socialista soviético que también se nutría de temas coyunturales.

Por eso, yo como artista no me puedo preguntar si mi obra perdurará o será fugaz. Mi obligación es ser fiel a lo que en mí bulle, a mis dolores y alegrías y volcarlos en la creación artística. Ahora, si eso va a trascender o no. . . es algo que ni siquiera me corresponde plantearme la pregunta.

SHARIM: Para ser sincero a mí no me preocupa si mi obra trasciende o no. Yo trabajo para hacer arte, ahora, y no para la posteridad. Se podría comparar nuestro trabajo con el de los médicos. Ellos trabajan para curar enfermos. Algunos se dedican a la investigación científica y descubren nuevos remedios para curar antiguas enfermedades, pero ellos no se han propuesto "descubrir" un remedio, sino "sanar" a los enfermos y si a través de sus descubrimientos, su labor trasciende, miel sobre hojuelas. Lo fundamental es que un médico debe curar enfermos y el teatrasta hacer teatro. Ahora si el producto tiene la jerarquía necesaria para trascender, mejor que mejor.

DELFINA: Hay una forma de trascender que es diferente a la que se está hablando y que a mí me interesa. Cuando uno ve espectáculos como "Baño a Baño" presentado por la Escuela de Medicina o "Lo-yola, Loyola" del grupo "La Falcía", siente que ellos son hijos del "ICTUS", hijos naturales, es cierto, de cuya paternidad no se ha tenido conciencia, pero hijos al fin y a los que se les sigue su trayectoria y se les respeta como a tales. Otro aspecto que me preocupa es que trascienda nuestro método de trabajo. El gran defecto del teatro chileno es su falta de continuidad. Para mí la creación colectiva es la forma de hacer teatro en el subdesarrollo y si nosotros dejamos pistas de nuestra forma de trabajar, permitiéremos que otros, que vienen después, continúen explotando nuestra veta que es —yo creo— la forma como hay que trabajar en Chile acerca de los problemas chilenos.

VODANOVIC: Vamos a una experiencia reciente. Uds., fuera de un viaje a Argentina, no habían salido al exterior como grupo. El año pasado estuvieron en el Festival de Teatro de las Naciones que se realizó en Caracas. ¿Qué experiencia les dejó esa participación?

SHARIM: Para mí hubo dos cosas importantes. Primero, ratifiqué la línea artística del ICTUS, es decir, hacer lo que sabemos hacer, aquello para lo que estamos preparados y

no dejarse tentar por teorías que nos son ajenas. El éxito que obtuvo el ICTUS en Caracas se debió, a mi juicio, a la concreción de ese principio de honestidad artística. Segundo, pude por primera vez en mi vida, ver realizadas con idoneidad algunas cosas que había leído en textos teóricos. Muchas de esas experiencias están alejadas de nuestra sensibilidad y experiencia, pero es posible que nosotros podamos absorberlas e integrarlas a nuestro quehacer con nuestras propias formas. Estoy pensando, especialmente, en el "Ubu Rey" dirigido por Peter Brook, los espectáculos del "Bread and Puppets" y el trabajo del director polaco Kantor.

En Caracas, ratifiqué que en lo que concierne a estilos teatrales, es verdad aquello de las cien mil flores que habla Mao.

DELFINA: A mí me impresionó la coincidencia, no tanto en los resultados sino en la búsqueda que se produce entre nosotros y otros grupos latinoamericanos y, también de otros países.

Me llamó la atención, preferentemente, el trabajo de "Bread and Puppets". Creo que la forma de hacer teatro de esos americanos, en alguna medida era muy coincidente con una serie de postulados que nosotros nos habíamos formulado. No estoy diciendo que sus espectáculos fueran semejantes a los nuestros, pero sí la búsqueda de un teatro dialogante. Aquí cuando el "Bread and Puppets" suele realizar sus espectáculos preferentemente al aire libre ellos buscan, como nosotros, la participación del público, el diálogo con él. Además, esos americanos estructuran sus espectáculos a base de sketches y eso, también, es una característica nuestra.

Nosotros encontramos la estructura de espectáculos a base de sketches, casi por casualidad. Fue cuando hacíamos en televisión "La Manivela" y la incorporamos a nuestros espectáculos teatrales porque intuimos que respondía a una necesidad y, también, a una forma de ser muy latinoamericana que aprehende el espectáculo de a poquito, de a pedacitos. Es una forma más popular porque pienso que el pensamiento latinoamericano tiene una tendencia a la disgregación que no soporta la continuidad temática extensa.

Y esos norteamericanos del "Bread and Puppets" hacen eso, pero como están más avanzados en su búsqueda han incorporado elementos del teatro chino, a marionetas y plantean toda clase de temas, incluso temas chilenos. Se advierte que ellos están buscando una nueva estética también, es decir, una nueva forma de entregar,

los mismos temas que han preocupado a la humanidad desde la prehistoria. En cuanto a temas, ellos no ofrecían nada nuevo, la novedad estaba en cómo ubicaban en el espacio esos temas y la forma de entregarlos.

DI GIROLAMO: Sí, desconocer lo que ha dicho Delfina, la experiencia más importante que yo extraje del Festival de Caracas fue advertir la diferencia que existe entre un teatro puramente formal y otro en que la forma nace de vivencias profundas.

Hubo en el Festival grupos teatrales que me dieron una penosa impresión al ceñirse a formas exteriores no asimiladas, sino copiadas, sin la menor correspondencia con algo interior y profundo. En Caracas, tuve la oportunidad de discernir, a través de la actuación de diferentes grupos, cuando el teatro es verdadero y cuando es falso; cuando tiene un valor artístico y cuando su falsedad lo despoja de todo atributo de arte. En verdad,

esta confrontación sirvió para que aprendiese mucho sobre este aspecto.

DELFINA: Sí. Es cierto. Hay gente que confunde la moda, la enfatización de "lo novísimo" con la experimentación tendiente a encontrar formas válidas para llegar al público de hoy, conmoerlo y dialogar con él.

DI GIROLAMO: Sí. En Caracas advertí la diferencia sideral que existe entre considerar la forma como un fin y la forma que es el resultado de la necesidad de expresar algo que puja por manifestarse y que necesita de una forma adecuada para hacerlo.

Una cosa es copiar formas que pueden ser bellas, interesantes y brillantes y otra es llegar a esa forma como única posibilidad de expresión. Y pongo el énfasis en esto porque debemos tener presente un peligro que nos acecha. Es tal nuestro enclaustramiento que, cuando salimos fuera arriesgamos emboracharnos y confundir como definitivamente



vo algo que es tan efímero, tan puntual, tan circunstancial como es lo formal. Y la forma, en el arte, no se da a priori, ella es una resultante de muchas voluntades, mucho trabajo, mucho oficio que, al final, se expresa en una forma determinada.

DELFINA: Sí, Claudio, pero cuando en el cuatrocientos los pintores descubrieron la perspectiva, ella significó un nuevo elemento para el arte plástico. Algunos siguieron pintando sin perspectiva, otros la utilizaron y enriquecieron sus creaciones.

No se trata de imitar algunas formas que vi en Venezuela, pero si de pronto me encuentro con un descubrimiento que me sirve para expresarme mejor, me los apropió. Son nuevos elementos que están a mi disposición para realizar un trabajo creador.

Pero en todo caso, la mayor experiencia que me dejó la participación en el Festival de las Naciones, fue que Venezuela me devolvió para mí la alegría del teatro. Una alegría que había perdido porque nuestro teatro por su condición reflexiva —y me parece bien que lo sea— se había tornado un tanto adusto.

Cuando volví del Festival, en el avión, me puse a leer un libro de Brecht que había comprado en Caracas y que se llama "Política y teatro" y, en su primera página, encontré estas palabras que me explicaron mi recobrada alegría en el

teatro: "El teatro no sólo debe enseñarle a los espectadores modificar la realidad, sino que también debe hacerle sentir el placer de modificarla. Es decir, no se trata sólo de desencadenar a Prometeo, sino de sentir la felicidad de verlo libre".