

El espacio escénico y su influencia modificadora de la puesta en escena: Una experiencia del Teatro ICTUS de Chile

Carlos Genovese

En el devenir de nuestra experiencia teatral nos hemos formulado innumerables veces la siguiente pregunta: ¿Hasta dónde el espacio escénico influye en la puesta en escena de una obra y es un factor determinante en la percepción que el espectador tiene de los contenidos formales y conceptuales que ésta encierra? Si entendemos por espacio escénico el lugar físico y temporal que director, escenógrafo y actores definen en conjunto, como el más apropiado, habitual y bello para la representación de la acción dramática; pareciera tratarse de algo obvio y, por lo mismo, de fácil respuesta. Sin embargo, a la luz de una experiencia concreta, producto de la *praxis* teatral, veremos que no por sabido el tema es menos complejo y sorprendente en su resolución final.

Durante el desarrollo de nuestros montajes, en ICTUS, acostumbramos a valorar aquellos resultados que se desprenden de lo que llamamos, *la materialidad del escenario*, abarcando con este concepto aquellas relaciones físicas, tangibles y significativas que los actores establecen con los objetos, extensiones y dimensiones que pueblan y constituyen el espacio escénico donde interpretan sus personajes. Esta materialidad, real o aparente, hace del escenario, en múltiples ocasiones, una suerte de seleccionador riguroso de pistas o hechos dramáticos relevantes en el proceso colectivo de puesta en escena, lo que nos hace decir con frecuencia que el escenario posee su propia *sabiduría*, al rechazar ante nuestros ojos de espectadores, todo aquello que por espúreo, artificioso o inapropiado, atenta contra la idea central que se esté plasmando, simultáneamente con la puesta en escena, en el proceso de creación colectiva de una obra. De allí que todos nuestros montajes estén íntimamente ligados al espacio físico en el que se crearon, el que de alguna manera les dio la vida y forma definitivas. El problema se plantea al salir de aquel lugar y enfrentar, por así decirlo, el infinito, lo desconocido. Vayamos entonces a la crónica.

Espacio y estilo

El Teatro Popular ICTUS, fundado en 1956, funciona en la sala La Comedia desde 1962. Se trata de un recinto pequeño con una superficie aproximada de 100 mts., con capacidad para 200 espectadores, ubicado en el subterráneo de un edificio de departamentos enclavado en la zona céntrica de Santiago, la capital de Chile. En esa sala y sobre un escenario de dimensiones muy reducidas (8.40 mts. de ancho por 5.80 mts. de fondo y apenas 3.40 mts. de alto), que con los años le ha ido ganando terreno a la platea, el grupo ICTUS desarrolló una dramaturgia propia y logró consolidar un estilo. Las características de este estilo podríamos resumirlas así: un teatro de creación colectiva, obras de temas contingentes con personajes y situaciones llenas de humor, fácilmente reconocibles por el público chileno y latinoamericano en general. Una actuación de tono *coloquial*, muy *suelta* y *verdadera*, favorecida por la cercanía del público, lo que crea una tremenda complicidad con el espectador; reforzada por una sátira mordaz de usos y costumbres sociales y una crítica ideológica muchas veces directa. Aún cuando desde sus primeros tiempos, el grupo insinuaba también, la intención de superar una visión estrictamente realista y el recurso de lo poético y de la ambigüedad deliberada y aparecían entonces esbozados y serían ampliamente desarrollados más tarde. El espacio escénico compuesto por el escenario frontal y la platea con su ancho pasillo central, usado también como zona de actuación, con el consiguiente rompimiento de *la cuarta pared*, han favorecido desde siempre un clima de cálida e íntima comunicación entre actores y público, donde este último se siente *parte* del espectáculo. Podríamos decir por analogía que el ICTUS hacía y hace, un *teatro de cámara*. Esta forma de hacer teatro dio origen, en 1972, a uno de los mayores éxitos de público en la historia del teatro independiente chileno. Me refiero a la obra *Tres noches de un sábado*, que al decir de un crítico: "Consolidó al grupo en su trabajo colectivo y significó una de las creaciones más humanas y teatrales que ha montado el teatro chileno en las últimas décadas"¹.

Sueños de mala muerte, de José Donoso e ICTUS

Diez años después, en condiciones artísticas más evolucionadas, en contraste con la involución de las condiciones sociales y políticas del país, el grupo ICTUS emprendió otro trabajo de madurez: la adaptación al teatro de un relato del novelista chileno José Donoso, quien con su participación activa y creativa en el colectivo teatro, ayudó a dar forma a *Sueños de mala muerte*, obra que el ICTUS estrenó en octubre de 1982. La historia narrada en el escenario era la siguiente: Osvaldo Bermúdez García-Robles es un cuarentón pobre al cual recién le han demolido su modesto almacén y se encuentra solo y a la deriva. Vive en una pensión de mala muerte en algún barrio santiaguino y allí está enamorado de Olga Riquelme, también pensionista y funcionaria

de Correos y Telégrafos. No pueden casarse porque Osvaldo jamás ha podido ofrecerle a Olga una casa, un lugar propio donde vivir, algo que sólo les pertenezca a ellos. Con los modestos ahorros de ambos sueñan con una casita y ocultan su amorío ante los ojos de los demás pensionistas por temor a las habladurías. Osvaldo consigue entonces un puesto de menor cuantía en el Cementerio Católico, donde otro compañero de pensión será su jefe. Allí el tímido y venido a menos Bermúdez, descubre un hermoso mausoleo que supuestamente pertenecería a su familia, con dos nichos aún vacíos. Osvaldo, acicateado por una enigmática adivina omnipresente en todos los momentos climáticos, gasta todos sus escasos bienes en demostrar legalmente que es dueño de ese palacio mortuorio, incluidos los nichos perpetuos. Olga, deslumbrada por el lujoso mausoleo y creyendo pertenecer, al casarse, a una familia de noble abolengo, accede a contraer matrimonio con Osvaldo. El día de la boda, cuando cónyuges y amigos concurren, después de una alegre fiesta, al Cementerio para visitar la tumba, Olga es atropellada y muerta en las puertas mismas del recinto. Días más tarde, al ir Osvaldo a dejarle flores, descubre que el único nicho vacío que quedaba, ha sido ocupado por una vieja tía recién fallecida, cancelando de esta manera y para siempre, la posibilidad de descansar eternamente junto a su amada. Debe volver más solo y despojado que antes, a la triste realidad de la pensión, donde su único consuelo es imaginar, mediante la esfera de cristal de la adivina, que continúa viendo a *su Olguita*, vestida de novia como en el día de su muerte, pero ahora en el más allá.

Sueños de mala muerte fue dirigida, en forma conjunta, por los actores Nissim Sharim y Delfina Guzmán, quienes a su vez compartían los roles principales; y por el entonces escenógrafo del grupo, Claudio Di Girólamo. El diseño del espacio escénico de la obra comprendía, como era de esperarse, la totalidad de la sala La Comedia. Partiendo de un escenario con dos niveles y lleno de velos de gasa transparentes con la luz (*veladuras*, como las llamó Donoso), los que eran movidos por los propios actores para producir los cambios de ámbito. Este espacio se proyectaba hacia la platea por el pasillo central en las escenas que ocurrían dentro de la tumba, entorno que era reforzado por la aparición desde los laterales del escenario, de una enorme reja de fierro forjado, que clausuraba de esta manera la embocadura del escenario, "atrapando" al espectador dentro del recinto fúnebre, clima que era realzado por un efecto de sonido que reproducía las condiciones acústicas en el interior de una cripta. Al momento de su estreno, una de las críticas más serias e interesantes, que a nuestro juicio se le hicieron a la obra, señalaba a la letra:

En *Sueños de mala muerte* coexisten claramente dos planos de la realidad: por un lado lo doméstico y cotidiando, la vida de la pensión, las peleas, los chismes, sus rituales de pobreza y chatura, los amores escondidos y los anhelos frustrados. Pero hay, por otra

parte, un nivel mágico y casi irreal, dado por la presencia constante de una adivina (Elsa Poblete), conocedora del pasado de Osvaldo y que predice las muertes y las desgracias. Este personaje está encargado de unir las secuencias, a pesar de que no queda muy claro su aporte, en comparación con la historia original. (Piña 706)

Y en relación más directa con el estilo de la puesta en escena, el crítico agregaba:

La verdad sea dicha, el grupo se está refiriendo a las bases profundas de la realidad de un país, a ciertos estilos y valores que conducen al universo de locura presente en la obra. Cambia, por lo tanto su estilo: no son cuadros, sino una historia completa; no es drama ni comedia, sino casi melodrama; no es teatro realista, con ansias de perdurar; el escenario no está delimitado, sino que es toda la sala y hay despliegue casi barroco de escenografía; no colabora un dramaturgo, sino un novelista. . . . Como toda experimentación esta tiene sus riesgos. Entre ellos se encuentra la dificultad para que los niveles míticos o mágicos engarcen adecuadamente con el nivel "real," doméstico y casi costumbrista. La presencia de una adivina puede justificarse desde un plano superestructural, pero no necesariamente en el desarrollo dramático. (Piña 707)

Esta opinión nos satisfizo enormemente, el crítico percibía bastante de lo que quisimos lograr como resultado con la obra. Era el año que el *boom* económico de la dictadura de Pinochet comenzaba un derrumbe estruendoso. Negros presagios económicos invadían las ya sombrías perspectivas de los chilenos y una de nuestras intenciones era la de revisar eficazmente en el escenario los valores, mitos, creencias y anhelos de un grupo de connacionales que explicaran de alguna manera, el desquiciamiento en que vivíamos y la hecatombe que se aproximaba. Al profundizar en nuestra realidad también lo hacíamos en nuestro estilo y el universo *donosiano* con toda su carga de obsesión, decadencia y destrucción colaboraba magníficamente a nuestros propósitos y nos imponía un desafío mucho mayor que el de nuestras anteriores creaciones colectivas. La puesta contenía, seguramente, algunas limitaciones y algunos errores, pero lo medular lo sentíamos logrado. Y por eso escribíamos, en 1982, en el programa de la obra:

Fue durante el montaje de esta, en sus ensayos y discusiones, cuando descubrimos que lo que poníamos en escena era, al margen de todas las lecturas posibles, una historia de amor. Romántica, asimétrica, velada. Pero llena de ese sentimiento extraño cuyos códigos cambian con los tiempos, pero cuya esencialidad permanece. Todavía estamos sorprendidos. Saltamos, sin transición, de la

contingencia al amor: Lo que después de todo no es tan contradictorio; se trata de buscar explicación en lo profundo a lo que pasa y a lo que nos sucede como habitantes de la ciudad que ayer se nos ofrecía espléndida y hoy vemos derrumbarse en medio de oropeles gastados y fastuosidad podrida. Tampoco es casualidad que en estos tiempos oscuros, la muerte esté tan ligada a lo que amamos y a lo que tememos.

El desastre de Caracas

Con esta auspiciosa sensación grupal, viajamos con *Sueños de mala muerte*, en abril de 1983, invitados al VI Festival Internacional de Teatro de Caracas. A los pocos días de nuestra llegada debutamos en el teatro Cadafé de esa ciudad. De inmediato nos dimos cuenta que el nuevo ámbito, asignado por los organizadores y aceptado por el grupo, presentaba numerosos problemas. Se trataba de una sala del tipo anfiteatro, con las butacas extendidas hacia arriba en forma escalonda. Esto hacía que la mirada del espectador fuera siempre frontal y desde la altura sobre el escenario. No existían posibilidades de ocupar el área misma de la platea como lugar de la acción, ni de entradas o salidas de los actores por entre el público. Las dificultades propias de los festivales para el armado de la escenografía, por el poco tiempo disponible y casi ninguno para ensayar a fondo el nuevo espacio, agudizaron los problemas y determinó que ésta se simplificara al máximo, variando en sus proporciones y perdiendo el equilibrio de la versión original. Con una sensación de total inseguridad, presionados por un público multitudinario y ansioso y después de tener que suspender la primera función para malamente ensayar la obra, mostramos nuestro trabajo en Venezuela. Rápidamente aparecieron las críticas en la prensa caraqueña:

Donoso-ICTUS debutaron con unos *Sueños* muy realistas. La obra de teatro escrita a partir de un relato de José Donoso y que el grupo ICTUS de Chile está presentando en el Festival tiene un argumento lineal, con mucho de la atmósfera cinematográfica del neorrealismo italiano que tan exactamente perfiló De Sica en la década de los cincuenta. También están impregnados estos *Sueños de mala muerte* de un realismo cercano a Chejov.

Más adelante agregaba:

La puesta en escena de ICTUS es imaginativa, coherente pero convencional, la obra misma lo es. El trabajo actoral es de primera línea en todos sus integrantes, destacándose los actores que realizan los papeles de la pareja de enamorados.²

Siempre en el mismo tono, otro crítico, en este caso una mujer, señalaba: *Sueños de mala muerte* no aporta nada nuevo, ni se basa en efectos sorprendentes ni en técnicas experimentales, sólo pretende reflejar un poco nuestra época y nuestra sociedad, con una historia de amor que es un pretexto para hablar de lo absurdo y sencillo que resulta perseguir un sueño.³

Por otra parte, un crítico argentino que cubría el Festival para el diario CLARIN de Buenos Aires, escribía algunos días después del estreno:

Con mucha idoneidad profesional, este equipo llevó a cabo una tarea muy compleja, ya que es sabido el precio que suele pagar el teatro cuando su savia nutricia es la literatura. Sin embargo, el ICTUS consiguió un espectáculo cálido, apoyado en situaciones teatrales y en personajes marginados de Santiago que llegan a la platea con palpitante verdad.

Y terminaba su crítica diciendo:

La intensidad de la interpretación y el colorido de la pincelada costumbrista con sombras de grotesco atrapan y permiten soslayar la falta de síntesis.⁴

Finalmente, otro importante crítico venezolano iba más lejos que nadie en la descalificación de la obra y la puesta en escena:

. . .exceso de entradas y salidas para ilustrar la acción, pinceladas políticas, situaciones típicas cotidianas, todo se reduce a incidencias que no conducen a una línea dramática consistente. La dirección, al margen de usar un espacio incómodo y nada sugerente, es mediana, con ribetes de aficionados. . . (6)

Como podemos apreciar, la mayoría de las opiniones coincidían en la visión de una obra relativamente bien estructurada y con un buen nivel de actuaciones, pero que aparecía a los ojos del espectador como un producto tradicional de un realismo lineal y decimonónico. Usando la expresión textual de uno de los críticos: "El trabajo es bueno, pero su proposición se queda en un teatro ya transitado." (CPA) ¿Dónde había quedado el nivel mágico y casi irreal del que hablaba la crítica santiaguina? ¿Dónde la ambigüedad y la poesía que caracteriza el universo donosiano? ¿Por qué el público venezolano había percibido sólo la parte argumental, realista y doméstica del drama? ¿Se trataba de un público y de unos críticos "festivaleros," prejuiciados de antemano contra un teatro de esencia realista como el que hacíamos y tan solo deseosos de rasgar sus vestiduras por lo original, lo novedoso o "lo moderno?"

Las respuestas a estas interrogantes no estaban en la pura apreciación subjetiva de críticos y espectadores, sino como siempre, en esa materialidad escénica de la que hablábamos al comienzo de este artículo. La nueva dimensión espacial y por ende temporal de la obra, debida al anfiteatro caraqueño, había cercenado una parte fundamental de ella, lo que podríamos llamar su *nivel mágico*; justo aquello que la hacía despegar del realismo tradicional, o mejor dicho su contrapartida, el otro polo. Este nivel estaba dado en la puesta original, principalmente por imágenes visuales, desplazamientos de los personajes y de la propia escenografía: sus velos, la reja del cementerio, la interacción de los dos niveles de altura, los sonidos, etc. Y sobre todo, por la presencia y la acción de un personaje casi irreal: la adivina. Y no fue casualidad que el primero de los críticos citados se refiriera a ella como el "ropavejero," haciendo mención sólo a uno de los disfraces que la mujer usaba para pasar desapercibida ante los demás, siendo totalmente ignorada por los otros críticos. Es decir, su simbolismo se había reducido a la mínima expresión y así casi toda la obra.

Volvimos a Chile con una sensación de frustración, pero a la vez convencidos de la necesidad de adecuar nuestro producto artístico a su espacio ideal en futuros viajes, si los había, y con la certeza que éste no había alcanzado aún su máximo esplendor. La ocasión de comprobarlo llegaría más tarde.

La experiencia Argentina

En octubre de ese mismo año fuimos invitados a realizar una breve temporada de 10 días en el Teatro Municipal General San Martín de la ciudad de Buenos Aires. Tomamos esta vez todas la precauciones del caso. Los directores viajaron antes para conocer la sala en que actuaríamos e idear un mecanismo espacial que se adecuara a nuestro trabajo. El escenógrafo elaboró una nueva maqueta de la escenografía acorde con las características del nuevo espacio. Y finalmente el grupo dispuso del teatro para ensayar durante tres días antes de la función inicial. El resultado fue un éxito resonante que repletó la enorme sala Martín Coronado de ese centro cultural, durante todos los días de presentaciones. Las opiniones de la crítica argentina no se hicieron esperar:

La inmensa ternura de los personajes, sus sueños, sus locuras, sus anhelos, y una historia que se parece a un cuento de hadas donde se mezcla el amor con la muerte, el humor con la tragedia, las fantasías con la realidad y el pesimismo con la esperanza son, tal vez, los pilares más sólidos de esta inolvidable lección de teatro ofrecida por el grupo ICTUS de Chile.⁶

Por el tenor de estos epítetos parecía que no se trataba de la misma obra mostrada en Caracas unos pocos meses antes. ¿Qué había ocurrido esta vez? El escenógrafo, enfrentando a las enormes dimensiones del escenario bonarense y ante la ineludible imposición de tener que trabajar en un espacio de "cuarta pared," había fundido en una sola y monumental construcción piramidal de distintos planos y niveles, la pensión y el cementerio, dejando este último en el nivel superior como una presencia permanente e inquietante que gravitaba solemne sobre el minimundo cotidiando y doméstico del hotelucho de la historia. Con esta solución escenográfica se lograba que las escenas y los personajes se sucedieran sin transiciones pasando de *la vida a la muerte*, es decir, a sus símbolos plásticos, con una naturalidad desquiciadora. La imagen de esa pirámide increíble que partía de un pequeño comedor de pensión pobre y terminaba en un suntuoso túmulo funerario de enormes proporciones, resultaba de una fuerza tal que modificaba y ampliaba la percepción general de la obra. Esta se entendía a partir de esa imagen, que necesariamente potenciaba todo lo que ocurriera en ese contexto, donde además, todos los elementos de la puesta original adquirirían su máxima expresión. La crítica no pasó por alto esta perspectiva:

La puesta en escena utilizó con acierto cortinados transparentes que dividen el espacio escénico y se preocupó por generar un clima de ensoñación que tiñe cada una de las acciones cotidianas y alterna el costumbrismo con la magia y las pesadillas. La escenografía y la adecuada iluminación sirven para que las escenas surjan algunas veces superpuestas y siempre en un marco de encomiable belleza plástica.⁷

La carga poética de la obra había irrumpido aquí con toda su fuerza y aquella *magia* que había prácticamente desaparecido en el montaje caraqueño, reaparecía ahora como un elemento determinante:

Lo mitológico, lo legendario de Latinoamérica se combina en las escenas con lo real, lo pintoresco y lo dramático, alcanzando una feliz integración y hasta una dimensión mágica. . . . Los directores han trabajado especialmente los climas y de estos surge el espíritu mágico que preside todas las instancias de la obra. Se diría que los personajes, empequeñecidos por sus condiciones de vida, se engrandecen por la magia a la que apelan. . . . La escenografía de Claudio Di Girólamo, de tono feérico, se ajusta funcionalmente a la atmósfera colectiva de una pieza rica y potente.⁸

Para nosotros los actores, la experiencia fue un desafío enriquecedor y habiendo contado con el tiempo suficiente para acostumbrarnos a usar las

nuevas dimensiones, sentimos que nuestra expresión creció también junto con el nuevo espacio, sin perder aquella fluidez y coloquialidad características del estilo ICTUS. Esto produjo un resultado escénico que tampoco pasó desapercibido en Buenos Aires:

No hay ninguna manipulación forzada de estilo y forma. El lenguaje parte de los personajes, y estos, como sin quererlo, espejan el medio. Hay una síntesis acabada entre realidad y teatralidad, entre visión objetiva del mundo e interpretación poética de esa misma visión.⁹

La vuelta a casa

Es indudable que al volver a nuestro país lo hicimos con nostalgia de ese ámbito hermano donde cosechamos tantos aplausos, pero no es menos cierto que a partir de entonces una duda implacable nos asaltó para siempre, al comprobar en *carne propia* la influencia modificadora decisiva que el espacio escénico puede llegar a tener en la puesta en escena y en la obra misma. No pudimos dejar de preguntarnos a partir de ese momento: ¿Cómo había que enfrentar el re-montaje de una obra en una gira? ¿Cómo una réplica de lo hecho en casa, una reproducción a escala? ¿Cómo una recreación total o parcial a partir de los nuevos espacios? ¿Y si no había tiempo para ello, como suele suceder, había que exponerse igual a un resultado deplorable? ¿Qué precio artístico debía pagar toda compañía establecida que se aventura a mostrar su trabajo en otro entorno que no sea el propio? ¿Vale la pena el esfuerzo? ¿Es real la apreciación que el público extranjero tiene de un espectáculo transplantado de otro país en condiciones no siempre favorables? ¿Qué pasaba de verdad con las muestras en los Festivales?

En todo caso la duda, si bien fue intensa, no fue paralizante. El ICTUS ha seguido enfrentando compromisos internacionales hasta el día de hoy, con resultados distintos, pero ampliamente favorables. Hemos comprobado que no existen recetas al respecto y que cada experiencia, como en la vida, es única e irrepetible y que encierra en sí misma las pautas de su éxito o de su fracaso. Pareciera ser que el desafío, la aventura que el teatro de por sí conlleva como acto de creación y de descubrimiento, se multiplica con la itinerancia, como así mismo, la experiencia sedentaria y local permite profundizar ese misterio, esa fascinación, esa búsqueda. Y por lo mismo, nosotros los teatristas no tenemos más alternativas que asumir ambas. Porque como bien dice un autor puertorriqueño, en una de sus obras:

Que en arte todo es premeditación y alevosía. Una maroma sin redes. Y el teatro es, por más que lo embelequen, una maroma audaz, un feroz riesgo.¹⁰

Notas

1. Piña, Juan Andrés: *ICTUS*: "Sueños de amor y de muerte," *Mensaje* 315 (1982): 706.
2. C.P.A., *Diario El Universal* 29 Abril 1983.
3. Simne, Petruska, *Diario El Nacional*, Caracas, 7 mayo 1983.
4. Berruti, Rómulo, *Diario El Clarín*, Buenos Aires, 10 mayo 1983: 42.
5. Azparren Giménez, Leonardo, *Diario El Universal*, Caracas, mayo 1983: 20.
6. *Diario La Nación*, Buenos Aires, -16 octubre 1983.
7. *Diario La Nación*, Buenos Aires, 16 octubre 1983.
8. Mazas, Luis, *Diario Clarín*, Buenos Aires, 17 octubre 1983: 35.
9. Mossian, Yirair, *Diario Tiempo Argentino*, octubre 1983: 6.
10. Sánchez, Luis Rafael. *Quintuples*, (Puerto Rico: Norte, 1985).