

B 13

3671



ció

# CENECA

Una mujer  
cibido (d  
fa

77

B13  

---

3571

Documento de trabajo de circulación  
restringida. No citable sin expresa  
autorización.

\*\*\*\*

Ibero-Amerikanisches Institut Berlin



204011589113

C E N E C A  
Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística  
Manuel Montt 246 - Casilla 1348 Correo Central  
Santiago - Chile

**CENECA**

**serie testimonio**

**(maneras de hacer  
y pensar el teatro  
en el chile actual)**

**TEATRO IMAGEN**

*María*  
**m. de la luz hurtado  
josé román**

B 13

03571



# I N D I C E

Págs.

## PRESENTACION

## TESTIMONIO I

I. <u>INTRODUCCION</u>	1
II. <u>ANTECEDENTES DE LA FORMACION DE IMAGEN</u>	5
1. Trayectoria teatral de sus miembros	5
2. La experiencia de "teatro callejero" desde la Universidad de Chile.	9
3. Antecedentes directos de la formación de la Compañía.	11
III. <u>EVOLUCION INSTITUCIONAL DE IMAGEN.</u>	14
1. Fundación de Imagen : en el Teatro del Angel (1974-75)	15
a) Primeras opciones de política cultural	16
b) Los primeros montajes	17
c) Bases económicas de la naciente compañía	20
2. En el Instituto Chileno-Francés (1976-77).	23
a) Teatro chileno, la única posibilidad	24
b) Ampliación del grupo creativo.	25
c) Te Llamabas Rosicler	26
d) Dos obras francesas : "Topaze" y "El Visitante y la Viuda" (1976-77)	29
3. En la Sala Bulnes 1978, auge del teatro chileno	37
a) "El Ultimo Tren" - 1978	38
b) "Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido"	40
c) 1979 : muestra de teatro nacional.	45
d) Consolidación institucional y creativa	46
e) Vinculación de Imagen con el medio artístico	48

4.	En Síntesis.	49
	a ) En lo institucional	49
	b ) En lo creativo	51
 <b>IV. <u>POSTULADOS TEATRALES ORIENTADORES DEL TRABAJO CREATIVO DE IMAGEN.</u></b>		 54
1.	Teatro crítico y modificador	54
2.	Teatro Nacional	57
3.	Temas y formas de expresión populares	59
4.	Teatro Realista	61
	a ) Realismo psicológico	63
	b ) Tradición e innovación	64
 <b>V. <u>METODOLOGIA DE CREACION TEATRAL</u></b>		 66
1.	Proceso de creación de una obra dramática	67
	a ) Elaboración del texto base	68
	b ) Puesta en escena	72
	c ) Puesta en escena de obras escritas	74
 <b>VI. <u>LOS PUBLICOS</u></b>		 76
 <b><u>APENDICE I : FICHAS TECNICO-ARTISTICAS</u></b>		
	"El Día que se taron a Joss"	81
	"Mi Adorada Idota"	83
	"Te Llamabas Rosicler"	84
	"Las Tres Mil Palomas y un Loro"	86
	"Topaze"	88
	"El Visitante y a Viuda"	89
	"El último Tren"	90
	"Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido"	92
	"Viva Somoza"	94
 <b><u>APENDICE II : FRAGMENTOS</u></b>		
	Te Llamabas Rosicler	96
	El Último Tren	99

## PRESENTACION

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Pero entre las razones conscientes y la obra realizada media todavía una distancia, como así también entre ésta última y las formas concretas en que los receptores la asumen y significan.

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

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

...

....

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

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

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

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

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

....

.....

Metodología de entrevistas semi-estructuradas que propenden al diálogo fluído, posee un lenguaje coloquial y directo.

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

\*\*\*\*\*

T E S T I M O N I O I

PARTICIPAN : Por Imagen :

Tennyson Ferrada  
Coca Guazzini  
Gustavo Meza  
Yael Unger  
Gonzalo Robles.

Por CENECA :

María de la Luz Hurtado  
José Román.

SANTIAGO-CHILE

DICIEMBRE 1979 - ENERO 1980

## I . INTRODUCCION

El Teatro Imagen es un destacado representante de un tipo de Compañía que surge en el ámbito del teatro profesional independiente chileno en los últimos años. Sus miembros, todos de extracción y trayectoria en el teatro universitario, se separan de estas instituciones ya no sólo --como era acostumbrado-- por discrepar con las políticas culturales que éstas llevan a cabo o por no encontrar en ellas lugar para desarrollar sus inquietudes y proyectos teatrales propios, sino por causa de la exoneración masiva de profesores y estudiantes que se realiza en estas casas de estudio (1) como consecuencia del derrocamiento del Gobierno de la Unidad Popular en septiembre de 1973, y de la consecuente intervención militar de las universidades. Cerrados para ellos este privilegiado ámbito de trabajo, y necesitados de mantenerse activos en su profesión, reaglutinan a gente de teatro alrededor, primero, del montaje de una obra y luego de otra hasta formar una compañía estable.

Fundada en 1974, Imagen está formada por un núcleo de profesionales del teatro, herederos todos de una misma tradición universitaria. Ellos son el director y dramaturgo Gustavo Meza, quien ha dirigido todos los montajes de ésta, y los actores Tennyson Ferrada y Yael

---

(1) En especial en la Universidad de Chile en Santiago, y Sedes de Provincia.

Unger, a los que se agregaron, hace ya más de tres años, los actores Gonzalo Robles y Coca Guazzini (1). Otros muchos actores han trabajado con la Compañía, los que, especialmente por motivos económicos, la han debido abandonar.

Sus miembros han ido precisando sus objetivos como compañía a la luz de las experiencias y posibilidades que les iban señalando los sucesivos montajes realizados, en su encuentro con las cambiantes condiciones políticas, sociales y económicas del país. En este proceso han ido rescatando, paulatinamente, aquellos principios generales que se trazaran en un momento determinados movimientos dentro de los teatros universitarios chilenos :

1. Preocupación por un repertorio que exprese problemáticas universales del hombre, pero que tenga una significación actual, especialmente para el mundo popular. Repertorio que puede provenir tanto de dramaturgos extranjeros como nacionales, o incluso, de la creación colectiva del grupo.

---

(1) Gustavo Meza y Tennyson Ferrada se formaron como actores en la década del 50, el primero en el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) y el segundo, en el Teatro de la Universidad de Concepción, compartiendo luego una importante experiencia artística y social en la U. de Concepción en la primera mitad de la década del 60. Luego ambos se incorporan, aunque en períodos diferentes, a los teatros Universitarios de la U. de Chile en Santiago (T. Ferrada de 1961 a '68 ; G. Meza de 1969 a '73). Gustavo Meza también participa en el Teatro de Ensayo de la U. Católica entre 1965/68 como profesor y director. Ambos trabajan asimismo en el teatro independiente, G. Meza como director invitado, T. Ferrada más decididamente al retirarse en 1969 de DETUCH, fundando su propia compañía con Marcelo Romo (Compañía Ferrada-Romo). Los demás miembros del Teatro Imagen son todos egresados de la carrera de actuación de la U. de Chile (Yael egresada en 1969, Coca y Gonzalo en 1975), donde se encuentran en calidad de alumnos con Gustavo Meza. Y. Unger ya posee experiencia como actriz, tanto en el ámbito universitario (DETUCH y Taller de Creación Teatral de la Universidad Católica) e independiente (T. del Angel) como obras dramáticas para Televisión.

2. La necesidad formativa, a través de la docencia sistemática o asistemática, de nuevos profesionales del teatro y perfeccionamiento de los con mayor experiencia.
3. La tentativa de ampliar y diversificar el público teatral.

Pero hoy día, al igual que lo que ocurre en muchos otros ámbitos de la actividad nacional (salud, educación, vivienda, etc.), esta acción debe desenvolverse en estructuras orgánicas y económicas o puestas a las que le dieron viabilidad a este proyecto cultural, encontrando por ello graves dificultades para su sobrevivencia y desarrollo. En efecto, mientras que los teatros Universitarios eran capaces de privilegiar las consideraciones éticas, estéticas y de influencia social en la planificación e implementación de sus tareas artístico-culturales por contar tanto con un fuerte respaldo económico de las universidades, como por compartir con éstas --y con la ideología social predominante (lo que se manifestaba incluso en la legislación vigente)-- una misma concepción de lo que es el desarrollo de la cultura nacional, hoy estos teatros independientes deben incorporarse de lleno al ámbito comercial por no contar con subvención alguna, situación que se agrava por la existencia de una legislación tributaria entorpecedora. Por otra parte, su concepción cultural ya no es coincidente con la oficial, e incluso puede llegar a ser antagónica a ella. De aquí que, las compañías como Imagen, han debido tener duras batallas por su subsistencia material y por la mantención de sus lineamientos artístico-culturales en el actual contexto socio-político nacional.

Sin embargo, habiendo sido fundada Imagen en 1974, época de extrema dificultad política y económica en el país que pocas compañías independientes pudieron sortear, a seis años de su fundación, aún está en pie. Sin duda, la dedicación y devoción por su trabajo unidos a la solidaridad como equipo para enfrentar las dificultades y exigencias de su tarea explican esta sobrevivencia, amenazada por quebrarse en repetidas oportunidades. A este factor se agrega, por

cierto, su procedencia y formación común base para desarrollar un trabajo, metodología y orientaciones consensuales.

Hoy, Imagen ha logrado una relativa solidez, expresada en una sala estable, un equipo artístico afiatado y homogéneo, una madurez creativa, y por ello mismo, un reconocimiento y apoyo de un cierto público teatral.

Entre todas las realizaciones del grupo, es posible afirmar que las obras que le han dado un perfil particular y un reconocimiento social han sido obras de autoría nacional. Específicamente, "Te llamabas Rosicler", de Luis Rivano e Imagen estrenada en 1976; "El último tren" de Imagen y Gustavo Meza, estrenada en 1978, y "Lo crudo, lo cocido, lo podrido" de Marco A. de la <sup>r</sup>arra, estrenada a fines de ese mismo año. Esta línea, continuada en 1980 con "Viva Somoza" (1), sin duda será la que asegure la presencia de esta compañía en el plano de la cultura nacional.

---

(1) Por estrenar al momento de esta publicación.



## II. ANTECEDENTES DE LA FORMACION DE IMAGEN.

### 1. Trayectoria teatral de sus miembros.

Como adelantáramos, las opciones teatrales y la práctica creativa y comunicativa de Imagen encuentran su raíz en el ámbito universitario chileno de las décadas del 50 y 60, ámbito que no sólo les da una formación técnica sino que en especial una experiencia humana que conlleva una ética y un punto de vista acerca de como pensar y hacer el teatro. Al igual que para otros miembros de su generación que vivieron una experiencia similar, el ámbito más decisivo es el aportado por el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC). A él llegaron en 1958 un grupo de jóvenes estudiantes del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) con grandes inquietudes de renovación, de encontrar formas de creación, relaciones de trabajo y de difusión social diferentes a las ya cristalizadas en el antiguo ITUCH. (1). En el TUC juega un rol muy importante Pedro de la Barra, director teatral que fuera fundador del ITUCH. De aquí que el Teatro de Concepción tiene fuertes lazos de continuidad, y luego de oposición, con

---

(1) Los miembros de los principales teatros independientes que hacen actualmente teatro chileno provienen de este movimiento, Jaime Vadell (La Feria), Delfina Guzmán (Ictus).

este teatro "decano" del movimiento teatral universitario chileno(1).

Meza : "Los miembros de Imagen derivamos de otro movimiento teatral, de un movimiento que para mí es uno de los más importantes del país, que es el Teatro de la Universidad de Concepción.

"Tennyson es fundador de ese teatro, junto con Roberto Navarrete, Andrés Rojas, Gabriel Martínez, los Duvauchelle. En un momento dado, cuando se profesionalizan, contratan gente de Santiago. Cuando se abre esta posibilidad de trabajo real en ese teatro, parte un lote de recién egresados, que formábamos un grupo con ciertos puntos de vista distintos a los del ITUCH frente a la enseñanza, a su trabajo teatral, etc. Ahí están Jaime Vadell, la Delfina Guzmán, Nelson Villagra, Pedro Villagra, Shenda Román, Lucho Alarcón, Jorge Gajardo, Tito Villegas, yo y otra gente que después va a marcar el teatro profesional chileno".

Dos son los aspectos que rescatan como muy decisivos en la experiencia de Concepción, los que están estrechamente ligados. La opción básica por realizar un teatro popular y nacional se enfrenta tanto desde el punto de vista de la concepción del espectáculo teatral como de las formas de su difusión, considerando e incorporando en ambos momentos los patrones culturales de esos sectores.

---

(1) Este movimiento que nace con la década del 40 propone una modernización del teatro en sus lenguajes expresivos, en especial sobre la base del concepto de la unidad del espectáculo teatral, de la calidad artístico-cultural de las obras, de la formación de un público teatral nuevo.

Meza : "... ahí empezamos nosotros a plantear una forma para decir algo importante, nacional, popular, crítico y a buscar las posibilidades de acercamiento, de sacar el teatro de una elite y ligarlo con un frente laboral importantísimo. Están en Concepción las minas de carbón, está Huachipato, está toda la zona de la pesca.

"... y finalmente, cuando estábamos afiatados llega Pedro de la Barra y mueve este teatro".

Ferrada: "En ese momento se convierte el Teatro de Concepción en un teatro verdaderamente popular. Eso es algo que siempre me ha interesado mucho.

"En la primera gira que hicimos, llegar con un teatro universitario a ciudades como Coronel, Lota o Curanilahue era muy complicado. Para la gente, eran puras cosas difíciles. Entonces llevamos en un mismo programa la obra teatral "Población Esperanza"(1) y a "Los Perlas"(2). "

Estas iniciativas y concepciones eran parte de un movimiento cultural más amplio, apoyado y promovido desde la propia dirección de la Universidad, que refleja a su vez una tendencia nacional de la época.

Meza : "Dentro del proceso cultural, eso coincide con un aporte muy grande de David Stitchkin, el rector de la Universidad. Junto con la creación del teatro nuestro, él empieza a se-

(1) Obra chilena, de Isidora Aguirre y Manuel Rojas.

(2) Grupo de cantantes-humoristas populares con un repertorio de canciones picarescas muy poco "doctas".

parar el concepto de cultura y el concepto promocional de instrucción hacia las masas de la cosa docta. En ese tiempo él contrató a Violeta Parra, cosa absolutamente insólita. Crea una casa del arte, donde ella tiene su pieza, su anafre y todo lo demás y puede circular por toda la zona con todo aquello que nadie, y seguramente ninguno de los miembros del Consejo de la Universidad, considera cultural en ese momento.

"Después le ponen el "Rey David" o "El Faraón" porque hace un foro abierto. Abre un monstruo de cemento y él dice que es para que la gente vea teatro, y se concentra la gente exactamente igual y el mismo número como para un partido de fútbol.

"Lo que se elige principalmente como repertorio en esa época son los clásicos. Se da Lope de Vega, Shakespeare, y empieza uno a descubrir una forma especial de montaje de los clásicos. También nace la necesidad de hacer teatro chileno; Pedro de la Barra planteaba, desde los inicios del Teatro Experimental, que sin autores teatrales, sin producción nacional, no hay teatro nacional. Y al mismo tiempo, la mantención de lo que puede ser lo más nacional de lo extranjero, que es el clásico".

**Las premisas culturales planteadas en esta etapa en el TUC estarán presentes posteriormente en los objetivos del grupo Imagen.**

La crisis institucional del Teatro de Concepción determina la dispersión de sus integrantes y el traslado a al capital de la mayor parte de ellos. Es el momento en que las experiencias adquiridas se comunicarán al teatro universitario e independiente santiaguino alimentando al Teatro de la Universidad de Chile como al de la Universidad Católica,

en el Taller de Creación Teatral (EAC) o en el desarrollo de proyectos innovadores en compañías independientes como El Cabildo, Ictus y luego La Feria e Imagen.

2. La experiencia de "teatro callejero" desde la Universidad de Chile.

Imagen reunirá más tarde a un grupo de gente que ya había compartido experiencias en el ámbito teatral. A nivel profesional, a Ferrada y Meza. En la docencia, a Meza y los actores estudiantes de teatro. La Universidad continúa siendo el ámbito permanente de encuentro y trabajo. A fines de la década del 60, y comienzos de la del 70, se está en una universidad reformada, donde las líneas renovadoras desarrolladas en la Universidad de Concepción pueden encontrar cabida. El país entero está en tensión, en un momento de profundo cambio político, social y económico. El arte y el teatro participan activamente en él, a partir de diferentes búsquedas.

En la U. de Chile, no se perfila una alternativa de política cultural clara en este momento. Hay discusiones, proposiciones diversas, iniciativas aún desarticuladas, que no logran un encuentro con la sociedad y con un público claro. En este ámbito, Gustavo Meza configura un grupo a través de la docencia, que tiene un planteamiento teatral propio en esta disyuntiva.

Meza "En ese momento, hay un cambio en el país. Se supone que a ese cambio debe corresponder una búsqueda en lo cultural, en lo teatral.

"En esa búsqueda se forman distintas opciones o distintas posibilidades y en el teatro, fundamentalmente en el

Teatro de la U. de Chile, hay distintas posturas. En los tres años se pasa mucho discutiendo esas distintas posturas más que haciendo cosas. Un grupo de nosotros dentro del Departamento se concentra en dar una respuesta más definitiva, más que en entrar a la pelea directa. Porque hay luchas fundamentalmente por el poder, o sea, por quien lleva la voz cantante en este asunto. (Lo nuestro) se concentra en una cuestión de estudio, en una búsqueda de un teatro popular, sin entrar en la pugna mayor por imponer una visión particular de la política teatral en el contexto inmediato de la cultura nacional. En la Universidad hay diferentes opciones, incluso pedagógicas. A mi me acusaban de que tenía una escuela particular dentro de la Escuela, esa acusación era absolutamente cierta. Era una metodología particular, una escuela particular y una forma también particular"

El proceso de cambios que vive el país exige nuevas formas de participación en lo político-social, y también de aproximación a los estratos populares partícipes de ese proceso. En la tarea de búsqueda de esas nuevas formas, se incorporan docentes y alumnos. De ahí nace la experiencia del "teatro callejero".

Meza: "Nosotros, como curso, empezamos a no participar en eso de ir a desfile tras desfile. Participamos en ellos con lo que somos como teatro, con una especie de teatro circense, un poco de comedia del arte, abriéndonos hueco entre el público que llega masivamente, y que espera el desfile que no viene. Ahí se tiraban las chaquetas al suelo y se hacían pequeños sketches que se ensayaban previamente.

"...estábamos también saliendo del sketch, con una obra: "El Lumpen", que trataba de toda esa cosa "lumpesca" que se producía, en contraposición al obrero organizado. Ahí quedó; ahora lo tenemos archivado y de repente va a salir".

El grupo trata de llevar a la práctica formas teatrales alternativas en relación con las desarrolladas por el Teatro de la Universidad de Chile en su sala del Antonio Varas.

Meza : "Nosotros veíamos el error fundamental que se estaba cometiendo ahí, de cómo se estaba ahuyentando a un público de sala, entregándole elementos que no correspondían. Este no se sentía interpretado, aunque los señores que hacían eso creían interpretarlo".

"Pero cuando al fin se consigue un acuerdo en cuanto a planes docentes y de trabajo profesional, lo que nos informa de la realización de un proceso conjunto de maduración de un método al interior de este Depto. de Teatro, se produce el pronunciamiento militar de 1973, que interrumpe estas actividades."

### 3. Antecedentes directos de la formación de la compañía.

El nacimiento del grupo se remite a la necesidad de establecer una triple subsistencia tras el quiebre producido en Septiembre de 1973. Una, relativa al nucleamiento de profesores y alumnos que trabajaban hasta esa fecha en la Universidad de Chile, manteniendo la actividad docente en forma independiente; otra, relativa a la subsistencia de la actividad de producción teatral propiamente tal., y posteriormente, de la económica que se deriva de ella. De ahí que se pase con el tiempo de la voluntad de un grupo que se resiste a disgregarse, a la formación de una empresa teatral que trabaja profesionalmente inserta en el circuito comercial.

Para realizar estas actividades, se recurre en ese primer momento al amparo de un Instituto binacional --el Chileno Francés-- amparo que muchos grupos usaron, mientras que otros recurrieron a organismos de Iglesia, para poder desarrollar sus actividades en un marco de mayor libertad de reunión y expresión. En él se producen dos "encuentros" en momentos de gran inestabilidad y crisis, que luego serán significativos para la futura compañía :

- se aglutinan algunos jóvenes primero alrededor de la docencia realizada por Gustavo Meza la que luego desemboca en montajes teatrales del Teatro Joven.
- Se realiza una primera obra de teatro profesional independiente "La mano y la gallina", en la que se contrata a Gustavo Meza y Tennyson Ferrada.

Meza : "Cuando viene el golpe se suspenden las clases. Tratamos de mantener el curso al alero del Instituto Chileno Francés. Estaba Roland Husson en ese momento, un tipo extraordinario, que nos estuvo ayudando mientras duró su permanencia en Chile. Entonces nos ceden el teatrillo que tenían para que siguiéramos las clases. Esas clases se van manteniendo con la gente que quiera asistir, aunque fuera de diversos cursos : o sea, no se pudo seguir la enseñanza normal. A todo esto ya nos habían echado a todos como docentes, de la Universidad, y los alumnos no sabían qué iba a pasar con ellos. Varios empiezan a ganarse la vida en otra cosa, porque había que vivir. Pero el asunto sigue durante mucho tiempo y de ahí se concreta lo que fue el Teatro Joven".

Robles : "Nosotros tratamos de seguir las clases con Gustavo, porque nos fuimos dando cuenta de la diferencia que había con los otros cursos que se daban en la Escuela, en la cual además



se cambiaba cada semestre de profesores. Pero las cosas se empiezan a complicar : gente que se iba fuera de Chile, otros en busca de trabajo porque no recibíamos nada de plata. Ante la necesidad de la subsistencia, se empezó a montar el "Don Juan" de Moliere. Como las complicaciones crecían, tuvimos que abandonarlo, y hacer escenas de varias obras. El resultado fue una cosa que se llamó el "Show Moliere" que se dió en 1974. Allí llegaron Alejandro Castillo, Carlos Matamala y Gustavo, que le dió los ajustes finales"

En cuanto al montaje de "La mano y la gallina" :

Meza : "En ese mismo teatro, se hace la primera manifestación teatral de después del golpe, en la cual trabaja Tennyson como protagonista y yo como director. Es una especie de Legión Extranjera contratada con fines de lucro, cuyo promotor es César Martínez. La obra es "La mano y la gallina," del chileno Fernando Josseau. En esa primera manifestación ya podíamos ver que existía la posibilidad de juntarnos, y nos sentimos muy gratificados, porque ya nadie resiste sin hacer teatro.

"(la obra) tenía ciertas cosas importantes para nosotros; cosas locas, por ejemplo, la del señor que saca la mano por la ventana para ver si está lloviendo y se la cortan".

Ferrada: "Era teatro chileno, tenía algunas connotaciones que nosotros le subrayamos".

Más allá de la obra específica en que se participó, lo importante de la experiencia fue haber visualizado la posibilidad concreta de ocupar un espacio cultural con el teatro, dentro de las transformadas condiciones socio-políticas del momento. En definitiva, a través de una inserción en el circuito del teatro comercial, vinculado al Instituto Chileno-Francés, y con una obra de temática no directamente contingente, pero sí con un cierto "contenido".

### III. EVOLUCION INSTITUCIONAL DE IMAGEN

Más que la encarnación de un proyecto apriorístico, la Compañía Imagen es resultado de un proceso en que se van conjugando estrechamente las condiciones económicas, sociales y artísticas del grupo con las de la sociedad en su conjunto. Cada nuevo montaje, cada nueva actuación, se resuelve y se proyecta a partir de las circunstancias específicas que se enfrentan. De aquí que un corte analítico entre organización económica y empresarial, opciones culturales y relación con los públicos no permitiría dar cabalmente <sup>cuenta</sup> de la evolución de Imagen: ninguna de estas variables es siempre determinante o siempre subordinada.

Para respetar esta especial característica del grupo, y para captar en forma específica el movimiento de estas interdependencias, se expone paso a paso su proceso de desarrollo, cubriendo en cada etapa los diferentes elementos que define dialécticamente su acción: políticas culturales generales, criterios de selección de repertorio, condiciones económicas, composición del grupo, formas de circulación -salas públicas-- relación con los poderes públicos y con la prensa.

Se aislará en capítulo aparte, sin embargo, los aspectos más específicos involucrados en el oficio teatral: postulados teatrales y metodología de trabajo aplicado en la elaboración y montaje de las obras.

1. Fundación de Imagen : en el Teatro del Angel (1974-75)

Imagen nace en 1974, planteándose objetivos muy concretos. Buscaban sus fundadores (G. Meza, T. Ferrada, Y. Unger) realizar, en la medida de sus posibilidades, una obra en la cual volcar sus necesidad de expresión a través del teatro.

Meza : "Cuando llegó el momento de empezar con la compañía, habíamos descubierto que no podíamos seguir viviendo como lo estábamos haciendo. Porque estábamos absolutamente reventados psíquica, moral y físicamente al hacer spots comerciales para TV y otros trabajos del más variadísimo tipo, aún cuando significaban bastante éxito económico. Teníamos que hacer lo que había que hacer. Usábamos esas frases que se usan para la historia, que "había que asumir su compromiso con la sociedad".

Más allá de mantenerse en la actividad teatral, se trataba, por una parte, de evidenciar su presencia como grupo sobreviviente al desmantelamiento de la cultura; por otra, de recuperar a un público ganado en la actividad teatral universitaria y de atraer a nuevos espectadores para el teatro.

El nacimiento del Teatro Imagen corresponde también a un momento muy particular de la actividad teatral independiente, puesto que constituye una de las primeras tentativas de reactivar el movimiento teatral en las nuevas condiciones políticas imperantes.

Unger: "Yo creo que de alguna manera nosotros abrimos una brecha, ya que el ICTUS era el único teatro independiente que estaba funcionando después del golpe. Al ser el primer teatro que se creó después de éste, corrimos el centro de la actividad teatral hacia el teatro independiente".

a) Primeras opciones de política cultural.

En esta etapa, el grupo establece una línea programática en su actividad. Su necesidad primordial es la de hacer teatro, es decir, ejercer su profesión. Los requisitos para ello son: primero, que no fuera frívolo, que era una de las tendencias que se captaba en el ambiente; y segundo, que fuera reflexivo en un sentido amplio. Estos objetivos postergaban de algún modo la opción de rescatar su pasado inmediato, en lo relativo a la búsqueda de un teatro popular, nacional y crítico.

Meza: "Pensábamos que no era el momento de hacer planteamientos, ni de mirar para atrás, ni de analizar, pero sí de reaccionar frente a la frivolidad, frente a toda la campaña de idiotización nacional que se llevaba a efecto. Nosotros dijimos: hay que hacer que la gente piense".

Estos objetivos, unido a la necesidad de constituirse como compañía profesional dedicada en exclusividad a la actividad teatral, los lleva a la búsqueda de un obra que se adecúe a las características del elenco y

que contenga alguna instancia de reflexión sobre problemas generales del ser humano, vinculados de algún modo con la contingencia nacional y dentro del marco de restricciones expresivas impuesto por el régimen. Al igual que otros grupos teatrales que nacen con posterioridad, se opta por la dramaturgia extranjera.

Unger: "Creo que no es que hayamos elegido el teatro extranjero. No pensamos nunca en un primer momento en crear nosotros una obra, además era difícil con un elenco tan pequeño; pero creo que entonces tampoco había dentro de la dramaturgia nacional nada que pudiéramos hacer. Si de repente hubiera surgido una obra nacional con las características que nosotros pedíamos en ese momento, seguro que la hubiéramos tomado. No era que rechazáramos el teatro nacional".

b) Los primeros montajes.

Las dos primeras obras montadas por "Imagen" corresponden a estos planteamientos. La primera, obra de tres personajes, es "El día que soltaron a Joss", del belga Hugo Claus, presentada al público entre Noviembre de 1974 y Mayo de 1975. La segunda es "Mi Adorada idiota", del francés Francois Boyer, presentada entre Junio y Septiembre de 1975.

Meza: "El "Joss" lo que hace es removerte el subconsciente y eso era importante en ese momento. Te enfrenta a una cuestión sin un tratamiento social, a una cuestión casi traumática, que te hace reflexionar acerca del hombre, de la culpa".

Con "Mi adorada idiota", el grupo cree haber dado un paso más en el establecimiento de la relación temática de la obra con la situación de la sociedad chilena en ese momento, relación que el público era capaz de establecer.

Ferrada "Entonces empezó la gente a atreverse a relacionar la obra con lo contingente, lo cual movió a Yolanda Montecinos(1) a hacer una crítica que decía que el público relacionaba mucho las cosas y todo lo asociaba. Yo hacía el papel de un "galló" que era cura, juez y policía. "Reducción de personal por razones de economía", decía en un parlamento. Y estaba llena de alusiones, porque el teatro universal es así, siempre tiene que ver con algo que está pasando en alguna parte del mundo".

Meza : "Hablábamos de la isla que se estaba hundiendo, que cada cual buscara su tabla individual de salvación. Incluso nos acusaron de alterar el texto. Y Francois Boyer escribió eso antes del golpe, o sea, que no tenía ninguna idea de lo que iba a pasar en Chile".

La significación que la compañía le atribuyó a sus montajes (obra de calidad artística con implicancias problematizadoras de la contingencia, testimonio personal de una permanencia en Chile del grupo después del golpe, y un compromiso de sus miembros con la cultura nacional), y que les debió haber asegurado un éxito de público, no tuvo los alcances esperados. Quizás, argumentan, las necesidades existían de acuerdo a su diagnóstico y eran acordes con las obras entregadas, pero las condiciones (económicas, psico-sociales) no permitían satisfacerlas. Las cifras son decidoras: "El día que soltaron a José" tuvo un público inferior a 2.000 personas.

---

(1) Crítico de arte

Unger: "Teníamos poquísimo público, pero era importante lo que hacíamos. No pensamos "esta es la partida de un grupo". No. Fué un impulso, una necesidad, no sabíamos qué iba a pasar después".

Aún cuando se enfrentan estos serios problemas de público, se realiza una política activa para captarlo, que logra buenos resultados y que tiene el valor de atraer público nuevo. "Mi adorada idiota" fue vista en total por 12.760 personas, de las cuales casi la mitad (5.143) fueron estudiantes. Además de sus presentaciones en Santiago se hicieron giras a Viña, ValLENAR, Melipilla y Concepción.

Unger: "Con los colegios funcionamos bastante, sobre todo con "Mi adorada idiota". Hacíamos foros con los alumnos, y ahí fue cuando captamos lo importante que era que la gente pensara; ya que nos dimos cuenta que ellos no tenían muchas posibilidades de reflexión".

En cuanto a su relación con los "poderes públicos", ésta no es conflictiva: se cuenta en esta época con pleno apoyo de la prensa especializada, y no se tiene tampoco ningún problema con la censura. Por cierto que en ese momento no realizan un teatro de carácter contingente, ni directamente crítico.

Unger: "Hay una cosa muy importante en esa época. Al revés de lo que está sucediendo ahora, el oficialismo necesitaba de nosotros. Era como decir, ¿ven? aquí hay cultura, hay libertad, aquí están trabajando grupos que sabemos quienes son, pero trabajan tranquilamente, no hay ningún problema. Incluso había apoyo de los medios de comunicación. Donde íbamos se nos abrían las puertas, porque ellos necesitaban que hubiera un movimiento teatral... Los periodistas de espectáculos no tenían de qué hablar".

Meza: "Con "Mi adorada idiota" se empieza a ver que el teatro es una válvula de expresión, y que la censura no estaba reglamentada. En esos momentos sí existe la censura, pero para quienes quieran someterse a ella. Está el caso de varios grupos que, para no meterse en líos, como no se sabe cuáles son las reglas del juego, mandan las otras a la censura. Y nosotros nos planteamos que si la censura existe, que venga, pero nunca llega. Llega solamente un día que estamos haciendo "El día que soltaron a Joss", con un señor que dice que cómo podemos dar esa obra (que no ha visto) porque se llama "El día que soltaron a Joss" y hay una foto con un pre-rece que eran censores como "free lance", espontáneos, que censuraban cualquier cosa, lo que era cuenta del clima que se vivía en el país. Pero no vuelve, la censura no entra".

Como principales resultados positivos de este período, se señala el haber dado un paso firme en el afianzamiento profesional del grupo, traducido en términos de eficiencia y nivel artístico. Como testimonio público de lo anterior, se señalan los elogios de la crítica, y los premios obtenidos: al mejor actor de la Chilena Consolidada, que obtiene Tennyson Ferrada por "El Día que soltaron a Joss" y el premio APES(1) que obtiene Yael por "Mi adorada idiota".

c) Bases económicas de la nascente : compañía.

El préstamo de la misma empresa de publicidad en que trabaja Gustavo Meza en esa época permitió ponerle la "primera piedra" a la compañía, financiar los gastos principales y alquilar la céntrica sala de bolsillo "El Angel". También esta empresa le dió su nombre al na-

(1) Asociación de Periodistas de Espectáculos.



ciente grupo : Imagen. Otro tipo de trabajos realizados por los miembros del grupo (publicidad, TV), y auspicios (avisos pagados en programas) contribuyeron a financiar la, al igual que a los montajes posteriores.

Organizados en una cooperativa, los miembros de la compañía asume colectivamente los riesgos : comparte las ganancias y las pérdidas, traducidas en falta de sueldo. Por cierto, lo último ocurrió en los primeros montajes del grupo.

Meza : "Seguíamos con la publicidad también. Empezamos a darnos cuenta que la publicidad apoyaba al teatro, y lo apoyaba en otro sentido : en ese momento nadie sabía --y si no, que lo digan sus familiares-- quien podía desaparecer de un día para otro. Ese es un hecho concreto que de repente se olvidó. Entonces pensamos que, al mismo tiempo que como entrada económica, esa gente estuviera vinculada con la empresa nacional, porque esos "gallos" nunca desaparecen. ¿Cómo alguien va a ser tan desconsiderado que va a hacer desaparecer al señor del "gesto amable", o al que sale en zapatillas "Bata"

Unger : "Después vino la televisión y en un momento se abrió una muy buena posibilidad con las teleseries nacionales. Por ejemplo, cuando yo hice "María José", venían señoras preguntando : "¿aquí es donde trabaja la María José?". Eso fue muy importante, porque además de ser una fuente de ingreso atrajo a un público que nunca había ido al teatro.

"Pero no todos pudimos seguir en la TV. Por ejemplo : Tennyson fue el primero a quien vetaron en Canal 7. A la última Teleserie que hizo le borraron algunas escenas donde se suponía que él era el protagonista"(1).

(1) Se refiere a las "listas negras" que operaban en los canales de TV, prohibía que los personajes que en ellas figuraban pudieran aparecer en TV.

Meza : "Una de las contradicciones fundamentales surge de la cuestión económica, al tener que ligar a nuestra gente con los medios de producción de la libre empresa. Incluso uno de los clanes económicos más prósperos --los "cocodrilos" me parece-- nos montan una gran campaña publicitaria para "El día que soltaron a Joss". Porque en la obra sale mencionado el "Sello Verde", que ellos estaban tratando de meter en Chile. Ellos dan plata, y en un momento dado arman un teatro infantil con el logotipo del Sello Verde : un perro. Hasta hicieron spots publicitarios para promocionar la obra. También mandaban público por canje, un público muy extraño y muy exigente. Para "Mi adorada idiota" también nos hicieron una tremenda promoción".

Pero el rodaje diario del teatro debe financiarse a través de la taquilla, al igual que se espera que ésta aporte un capital mínimo para asegurar la continuidad de la compañía en un próximo montaje. El rotundo fracaso económico de "El día que soltaron a Joss" obliga al grupo a extremar su ingenio y aporte personal para sacar adelante la segunda obra, junto con concitar el apoyo de otras personas de teatro.

Unger: "Mi adorada idiota", nuestra segunda obra, la montamos realmente a pulso en lo económico. Sabíamos que tenía - mós que seguir, pero no teníamos un peso. La gente nos ayudó. Nos conseguimos los trajes y la escenografía por aquí y por allá".

Meza : "Esa ayuda surge como efecto multiplicador de lo que uno hace. La gente, naturalmente, va apoyando a los grupos con que se siente más interpretado. Por ejemplo, trabajamos con materiales de deshecho que nos prestó la Universidad de Chile. Después, llegaron alumnos de la Escuela de Teatro de la Chile a pintar el decorado. A algunos ni siquiera los conocíamos".

Así, la solidaridad inter-teatral, a nivel individual, los apoya para seguir adelante. Curiosamente en este caso, nos encontramos ante una nueva contradicción. Habiendo sido la Universidad de Chile justamente la institución que exoneró a los miembros de Imagen y los expulsó de su ámbito, es la misma institución que ahora --informalmente y a través de las personas como sujetos privados, unidos por lazos de amistad o de reconocimiento profesional-- los "protege" para que puedan mantenerse activos en su quehacer cultural.

La dificultad de mantener autónomamente un teatro de circuito netamente comercial los lleva a buscar nuevamente apoyo, esta vez económico, en el Instituto Chileno Francés. Este les facilita, con condiciones económicas convenientes, la Sala para hacer ahora montajes profesionales. Esta circunstancia los introduce en una dinámica que, si bien les abre la posibilidad de mantener la continuidad como grupo, limita muy directamente su libertad en la selección del repertorio y por tanto, de ejercer su política cultural en forma autónoma.

## 2. En el Instituto Chileno Francés (1976-1977).

El convenio con el Instituto implica responder a los objetivos de éste, es decir, apoyar y dar a conocer tanto obras pertenecientes a la cultura francesa como a la chilena.

Meza : "Husson nos pidió que presentáramos un plan. Existía el compromiso de que nosotros aportábamos mostrando la cultura francesa, pero que también ellos aportaban protegiendo en cierta medida la nacional, dándonos la posibilidad de dar obras chilenas. A nosotros nos interesaban los franceses, porque si hay gente que le gusta darle vuelta a la máquina del pensamiento hasta la saciedad y la exageración es a ellos".

El repertorio de Imagen en estos años corresponde absolutamente a este pre-requisito. De teatro francés se monta "Topaze!" de Marcel Pagnol, y "El visitante y la viuda" de Víctor Haim. En cuanto a dramaturgia chilena, se dan "Te llamabas Rosicler", Luis Rivano, y "Las tres mil palomas y un loro", Andrés Pizarro. Sin embargo, estos títulos son respuesta directa a complejos problemas políticos, económicos y artísticos que van afectando sucesivamente a la compañía. A la vez, se produce una gran heterogeneidad de experiencias, resultados y composición interna del grupo, viéndose sometido a abruptos y contradictorios éxitos y ensanchamientos, fracasos y restricciones.

a) Teatro Chileno, la única posibilidad.

El problema de cariz político, contrario a lo que pudiera esperarse, surge del exterior. El amplio desprestigio, rechazo y movilización que se produce en el mundo contra el Gobierno Militar chileno conduce a su aislamiento internacional. Este también se expresa en el área cultural, afectando a Imagen.

Meza : "Husson nos pasa el teatro y nos conecta directamente con el momento cultural francés. Nosotros elegimos varias posibilidades, y nos encontramos con que los autores franceses nos niegan el permiso para dar la obra, ya que ellos habían firmado un acuerdo internacional(1). No teníamos claro por cual lado movernos en ese momento, se nos vino la realidad encima. Entonces dijimos: "bueno, se hace una obra chilena. Si no está la obra, la inventamos".

(1) Acuerdo que busca testimoniar públicamente su oposición al gobierno militar chileno.

De esta inesperada manera, y a la inversa de muchos grupos que hacen teatro extranjero esperando el mejor momento para incursionar en el nacional, el teatro Imagen se vió empujado a asumirlo por cerrársele las posibilidades de continuar con el francés, única nacionalidad extranjera que podían montar en ese Instituto.

Esta circunstancia restrictiva los obliga a tensar su creatividad para superarla, con lo que logran su primer real éxito teatral.

Unger: " Teníamos una obra francesa casi a punto de estrenar. Entonces, en esa desesperación, recurrimos al teatro nacional. Fue todo al revés. No fue que nosotros dijéramos : ya llegó el momento de tomar el teatro nacional", sino que se nos habían cerrados las puertas en todas partes".

Meza : "La necesidad precipitó el momento de hacer teatro chileno, porque nosotros pensábamos que no era el momento todavía. Son las crisis las que nos han hecho progresar".

b) Ampliación del grupo creativo.

La disyuntiva que enfrenta el grupo coincide con una crisis en el Teatro Joven. Entonces, se incorporan al Teatro Imagen Gonzalo Robles, Pablo Vera y Juan Cuevas (que pertenecían también al grupo de Teatro Collejero) ampliando el elenco y por ende posibilitando el montaje de obras con mayor número de personajes. A la vez, con ello se reencuentra parte del grupo surgido de la docencia en la Universidad de Chile.

c) Te llamabas Rosicler.

c.1. Teatro ligado al mundo popular.

La compañía se aboca a la búsqueda de una obra chilena que se ajuste a las posibilidades del grupo y que coincida con los objetivos trazados.

Meza : "No podíamos esperar que un dramaturgo se sentara y escribiera una obra : teníamos que trabajarla nosotros. Entonces decidimos hablar con distintos autores no-teatrales, con novelistas, cuentistas. Hicimos una lista como de cinco o más, y el primero de la lista fue Luis Rivano".

Así se genera "Te llamabas Rosicler", realizada por Imagen en base a una proposición dramática del novelista Luis Rivano. Obra de temática popular, de estilo melodramático, tiene un gran éxito de público que la mantiene en cartelera por siete meses .

Para la compañía, "Te llamabas Rosicler" significa una posibilidad de abordar la realidad chilena del momento de manera indirecta, tanteando la posibilidad de expresar puntos de vista y reflexionar sobre esta realidad dentro del marco restrictivo, aunque ya con un mayor espacio de libertad, impuesto por el régimen político. La historia que narra es, en síntesis, la siguiente :

En una vieja casa de pensión habita Rosicler, una ex-bailarina de espectáculos frívolos, semi-lisiada, que trata de prolongar las ilusiones de un pasado estrellato. Junto a ella, Mario, su conviviente, un funcionario público jubilado, comparte los restos de un amor que se ha trocado en oscuras nostalgias y mutua agresividad, pero que los sostiene como



última esperanza en sus vidas malgastadas. Otros personajes que habitan la casa son Manuelito, un poeta bohemio y solitario que vive de sueños y utopías; María Ester, la dueña de casa, mujer madura que trata de mantener apariencias de señorío en la vieja casona; Carlos Alberto, su joven mantenido, que acepta las humillaciones de su condición; y Maturana, un mayordomo autoritario, ex-vigilante, que termina imponiéndose mediante la violencia.

Al momento en que María Ester deposita toda su confianza en Maturana, Carlos Alberto se decide a abandonarla. Manuelito, que ha sido agredido por Maturana, deja también la casa de pensión. Sólo permanecen Rosicler y Mario, quienes, después de una crisis, deciden continuar juntos, asumiendo la conciencia de lo que realmente son.

El microcosmos de esta casa, a la que confluyen personas de diversos estratos sociales y que cumplen diferentes funciones, simboliza una situación psico-social y política más amplia:

Meza : "De repente nos dimos cuenta que era un momento histórico el que estaba reflejado en "Rosicler" sin que nosotros nos hubiéramos planteado. En ese momento, las capas medias estaban exactamente en la posición en que están Rosicler y Mario en un comienzo y me atrevería a decir que en gran medida siguen en ese estado. Pero el resto del movimiento social recién estaba abriendo una posibilidad y una actitud: ya sea al irse, como gran parte de la intelectualidad (como lo hace Manuelito) o ya sea al entender su situación. Y la posición clarísima, que se sigue manteniendo, de la unión entre la fuerza bruta de Maturana, el guardián de esa casa vieja que ya no sirve para nada, con la María Ester, la dueña, que es la que realmente mantiene esta fachada.



### c. 2. Condiciones Económicas.

"Te llamabas Rosicler" pudo ser montada gracias al aporte de capital de un amigo personal de los miembros de Imager, quien lo realizó a modo de inversión comercial. Esta inversión fue rentable, dando el éxito de público alcanzado por la obra. Era así primera vez que esta situación se producía en la Compañía, y es una de las pocas ocasiones en que les es posible acumular un capital de reserva para el montaje próximo, y también para ampliar el elenco.

### c. 3. El Público.

Obviamente, tener éxito de público para la compañía significa llegar a uno nuevo y más amplio, que en este caso fue muy diversificado: diferentes edades y estratos sociales llegaron al teatro en forma más bien espontánea, puesto que no se realizaron campañas de promoción (aunque sí diversas giras y presentaciones especiales por instituciones). Hasta el momento, Abril de 1980, la obra ha sido vista por 53.240 personas, de las cuales 19.234 son estudiantes.

La crítica artística le brindó un amplio apoyo a la obra, pero este factor no es explicación suficiente de este éxito, ya que había sido igualmente positiva en producciones anteriores con resultados muy diversos. Sin duda, la explicación se vincula más a la obra y a su aproximación melodramática al mundo popular, a su referencia a situaciones, conflictos y personajes reconocibles, amén de una excelente realización actoral, en que destaca la coreación del personaje protagónico realizado por Yael Unger.

El éxito de público y el éxito económico plantea contradicciones de índole artística a la compañía: frente a ellas, se opta por privilegiar la dimensión artística, retirando la obra de cartelera.

Meza : "Rosicler la sacamos a teatro lleno. Fue por necesidad de recambio. Es muy terrible que se eternicen las obras. Es rico al mismo tiempo, porque el éxito económico va junto con eso. Pero castra un poco las posibilidades de progreso el estar mucho tiempo en lo mismo".

En especial se alude a una mala profesionalización que se habría estado produciendo en los jóvenes : malos hábitos de actuación, y extrema sensibilización con el éxito. Surge por ello la necesidad de reforzar la tarea formativa de los jóvenes en la próxima obra. En ella se acentuó especialmente este aspecto.

Las posibilidades de selección de la próxima obra eran limitadas. Según lo acordado con el Instituto Chileno Francés, estaba copada la cuota nacional por lo que no era posible seguir profundizando en la vertiente inaugurada con Rosicler : obra nacional de carácter popular, que los había identificado frente al público, y logrado ganar su reconocimiento.

d) Dos obras francesas : "Topaze" y "El visitante y la viuda" (1976-77).

d.1. Topaze : re-estreno en Chile.

Meza : "Había que seguir con la cultura francesa para cumplir con un compromiso con el Chileno-Francés que habíamos contraído de muy buena gana. Así es que después de la negativa de los autores vivos buscamos uno muerto. Damos con "Topaze" que creímos era importante de revivir.

"La vigencia de "Topaze" en ese momento era muy grande. La inescrupulosidad del "frío mundo del dinero" estaba ahí. Cualquier cosa se puede hacer, cualquier cosa se puede sacrificar y fundamentalmente se sacrifica a la gente a la que se le ha hecho creer en las bondades de una sociedad, una gente que es la base de la formación cultural, que son los profesores. Parecía que la historia de "Topaze" era importante revivirla en ese momento. También pensábamos que el nombre de "Topaze" tiene un contenido en Chile a raíz de la revista satírica de ese nombre, donde lo político es importante; esa figura, esa referencia cultural tenía para nosotros un elemento nostálgico positivo".

#### d. 2. Composición del elenco y trabajo actoral.

El elenco formado para presentar esta obra es bastante heterogéneo en términos de su trayectoria, ya que se encuentran actores de distintas generaciones, y por tanto, de diferentes formaciones teatrales. Lo constituían Vicente Santa María, Mireya Valdivia, Manuel A. Migone, Malú Gatica, Fernando Gallardo, a parte de los que ya estaban en la compañía. Se incorpora también en esa época Coca Guazzini.

Se evalúa como positiva esta heterogeneidad por dos razones: para los jóvenes, fue una oportunidad de aprender de la experiencia de los de más trayectoria, y estos le dieron el "tono" antiguo a la obra.

Robles: "En esa obra, por primera vez los jóvenes nos enfrentábamos con una obra de época en la que había que usar ciertos mecanismos de actuación. Ahí estaba la experiencia de Vicente y de Gallardo, que nos sirvió mucho".

Ferrada: "Cuando yo vi la obra, me dí cuenta que la presencia de esos actores le dió un toque, ya que era necesario conservar el estilo. Esta fue una obra estrenada en Chile el año 1925 por la compañía Leguía-Frontaura-Valenti. La presencia de Vicente, Malú y Mireya Véliz le dió el "sepia" que requería, por así decir".

En lo artístico, se enfatiza especialmente el perfeccionamiento profesional de los actores jóvenes, por lo que el montaje cumple a la vez una función de "taller de actuación" para estos últimos.

Robles: "En "Topaze" se hizo hincapié en el trabajo de los actores para que mejoráramos nuestro instrumento expresivo; eso nos sirvió mucho".

Meza: "El hecho de que Pablo Vera tomara el rol protagónico, como así mismo que la Coca tuviera un papel importante, fue muy significativo en su formación como actores".

### d. 3. El público en Topaze.

La representación de esta obra, con sus características de vuelta al teatro universal después de la exitosa experiencia de una obra chilena, y montaje de una obra tradicional que había sido estrenada en Chile hacía más de cincuenta años, le significa a la compañía el reconocimiento de la crítica, pero la pérdida de un público, especialmente juvenil, que no reconoce la obra ni se siente identificado con los problemas planteados.

Una de las posibles causas de este fracaso fue nuevamente que la importancia de la obra para el momento actual que le atribuía la campaña no fue captada por el público. A la vez, se había abierto un campo expresivo en el país más amplio que el sugerido en esta obra.

Guazzini: "La obra gustaba a los que la veían, pero no pegó. No había un gran interés por ver este tipo de obras. Lo que queríamos entregar era un problema vigente desde hacía mucho tiempo, pero no era como "la" cosa importante de ese minuto".

Robles: "Lo que pasaba también es que en ese momento ya en el teatro se había abierto un espacio, se podían decir más cosas. Entonces podríamos haber ido más allá; ese es un problema que va a existir siempre. Pero la gente necesitaba una cosa del momento, por eso el éxito de "Pedro, Juan y Diego". De ahí que los jóvenes no fueran a ver nuestra obra. Entonces esos elementos atinentes al momento los tomamos después, y con ese criterio vamos a seleccionar las obras. Pero hay que tener mucho cuidado con ese criterio porque se puede caer en otra cosa, y nosotros queremos hacer teatro de arte".

A esta explicación de la falta de público se sobrepone otra, que la acusa: no se manejó la imagen pública de la obra en función de sus proyecciones actuales, sino de su éxito pasado (primer montaje).

Robles: "Nosotros pensamos que "Topaze" tenía una propaganda hecha, por la revista, por lo que significaba dentro de una tradición cultural chilena. Pero no somos los mejores publicistas; recién ahora estamos empezando a manejar la campaña publicitaria de una obra.

"Incluso sacamos unas tarjetitas que decían : "si quiere tomar clases de inmoralidad, vaya a ver al Profesor Topaze". Pensamos que con esto se nos iba a llenar el teatro, pero no pasó nada".

Meza : "El público joven se fué, y uno a la distancia lo ve, porque la propaganda estaba dirigida al recuerdo de una revista que este público no conoció. Estábamos usando un símbolo que correspondía a ese público adulto, el que a su vez fue en busca de algo que no encontró, de una re- posición de las glorias del teatro que había visto. Eso se debe fundamentalmente a nuestras incapacidades publicitarias, porque nosotros funcionamos un poco como circo en gira. De ahí esa cosa de los volantes".

Se produce en este momento, por la falta de público, un nuevo problema económico que hace desandar parte de lo andado en lo empresarial. A la vez, como había sido montada en base a una cooperativa, los cooperados se veían obligados a responder primeramente ante los actores contratados, por lo que deben disolver el elenco, permaneciendo nuevamente sólo el núcleo básico.

Meza : "Con Topaze trabajamos como cooperativa. Si había plata, se repartía. Si no, nadie recibía nada. Aunque está dentro de nuestros planes trabajar con actores invitados para ampliar la compañía, hay un problema de dinero ya que a ellos no se les puede pedir que trabajen en estos términos".

La evaluación del montaje es, en definitiva, parcialmente negativa.

Meza : "Descubrimos que la obra no había tenido los resultados que nosotros esperábamos : que se mantuviera durante

más tiempo, que pudiéramos agrandar el elenco, que tuviéramos un capital de reserva. Nada de eso existió. Lo que sí resultó fue la continuidad de la compañía, la posibilidad de progreso artístico de los jóvenes. Y no sabíamos cual era el paso siguiente".

#### d.4 Programas Paralelos.

Para paliar en parte el fracaso económico de "Topaze", se remonta "Rosicler" que sigue atrayendo público. La próxima obra montada es "El visitante y la viuda" de un autor francés actual, que había autorizado su montaje en Chile.

Unger : "Cuando terminó la temporada de Topaze, y tras un viaje a Europa que hicimos Gustavo y yo, teníamos muy clara la necesidad de hacer cosas nuestras, chilenas. Por qué no lo hicimos. Yo creo que influyó la situación económica : al final de la temporada de Topaze era catastrófica. Y no tuvimos entonces la tranquilidad para hacer lo que realmente queríamos hacer".

Meza : "El visitante..." era una obra de reparto reducido, que incluía sólo a los mayores. Surgieron dos inquietudes : Una, seguir con el teatro nacional, la otra, que los jóvenes tenían que trabajar. Así es que arrendamos el teatro Petropol, y nos embarcamos en "Las tres mil palomas y un loro", del autor chileno Andrés Pizarro."

Se trata de dar a conocer a un nuevo autor dramático chileno, con una trayectoria como cuentista y novelista y aproximarse a la realidad nacional desde una nueva perspectiva.

- Meza : "Incorporar a Andrés Pizarro a la dramaturgia para nosotros era muy importante. En todo este período hay una actitud nuestra de **hacerse cargo** de ciertas cuestiones en que nadie nos metió. Nosotros sentíamos que si a Andrés no le dábamos nosotros la obra, no se la daba nadie. Y sentíamos que era importante la obra y que era importante el dramaturgo".
- Unger : "Gran proyecto, con dos elencos, dos teatros. Dos obras paralelas, con teatro chileno y teatro europeo al mismo tiempo".
- Meza : "Pensamos también que si económicamente nos iba mal en una, al menos la otra iba a hacer el peso. Resulta que nos fue mal en las dos.
- "Se hizo el trabajo teatral con inercia. Fue más bien un montaje que un trabajo profundo, creativo. De repente como que tomamos características de empresa, que tiene capacidad para montar dos obras de diferente procedencia, y que maneja lo financiero a través de contactos para conseguirse avisos, etc. Eso fue lo que nos comió, lo que nos hizo comprender que no éramos empresa, ni debíamos pretender serlo jamás. Y que no se puede tener al 50% de los actores vendiendo avisos, y al 50% ensayando".
- Guazzini: "Aunque nos interesaba mucho la obra, la manera de enfocar el trabajo artístico no fue la mejor. Fue un trabajo que se hizo rápido, no pudimos profundizar, ni aplicar nuestro método de trabajo, porque nos desgastamos mucho en la producción, en toda la cosa económica".



Unger : "Estábamos presionados por la debilidad económica y por la de tener dos esfuerzos paralelos".

Guazzini: "Las críticas no fueron nada de buenas por lo menos en mi caso, y al final lo único que tratábamos de hacer era de corregir toda las cosas que nos criticaban. Se transformó casi en un desagrado hacer la obra".

Unger : "Aparte de las malas críticas, la indiferencia de la prensa fue impresionante. Los consideraban aficionados porque eran actores jóvenes, con un eledenico que no tenía ningún nombre".

Más allá del problema artístico y problemas de publicidad, el grupo cree que "Las tres mil palomas..." aún siendo chilena, estaba un poco desfasada en el tiempo ya que no aludía al problema del momento histórico en que se situaba la acción,

Robles: "Los personajes eran un matrimonio joven. Toda una generación de los años 60 estaba muy bien retratada en su dimensión psicológica afectiva. Pero aunque era un ambiente universitario, la obra no tomaba los problemas de la Universidad. Faltaba todo el aspecto social."

Meza : "Los problemas que trataba la obra tal vez no fueron los más importantes de los jóvenes de ese momento. Los que se fascinaron con ella fueron los de la generación a que ésta correspondía".

El escaso público que tuvieron estos dos montajes fue diferenciado, ya que ninguna fue capaz de atraer la atención amplia de la sociedad. Las "Tres mil palomas..." tendió a tener un público joven, y "El vi-

sitante..." público adulto (1). Tampoco aquí se hizo labor de promoción dirigida a públicos específicos.

El costo de estos sucesivos fracasos no sólo fue económico : afectó a miembros estables del grupo de diferentes maneras .

Unger . "Tanto fue el daño producido por estos dos montajes paralelos que se retiraron dos personas de la compañía : Juan Cuevas y Pablo Vera. A la vez, habíamos perdido la sala del Chileno-Francés (el edificio se convirtió en Banco) y tuvimos que dejar el Petropol. Nos quedamos sin teatro, sin repertorio, sin nada. Pero de repente tenemos la posibilidad de arrendar la Sala Bulnes, y la tomamos."

### 3. En la Sala Bulnes 1978 ... auge del teatro chileno.

El nuevo proyecto, que debía responder al doble fracaso económico y en parte al artístico, es abordado con un cambio de actitud en cuanto a las preocupaciones fundamentales del grupo. Se delimitan las funciones de sus integrantes y se privilegian las actividades creativas por sobre las empresariales y promocionales.

Robles : "Nosotros estábamos conscientes de que habíamos fracasado, pero no artísticamente. Había un problema económico del que había que salir. La única salvación era montar una obra en que se recuperaran ambas cosas, y así fue".

(1) "Las Tres mil palomas..." tuvo un público total de 1.248 personas, de ellas 530 son estudiantes. "El visitante..." atrae mucho mayor público: 9.700 en total.

Unger : "Incluso se nos planteó la posibilidad de montar una obra que era absolutamente taquillera: "El Gran Deschave". Pero no quisimos, teníamos necesidad de decir algo".

Aquí se abre el más importante período de la compañía la que, dedicada de lleno a realizar teatro chileno de carácter popular y crítico, llega a una mayor madurez artística, y a tener una presencia definida, reconocida por un mayor sector social. A la vez, estos logros dan una base más sólida para asegurar la hasta ahora precaria situación institucional de Imagen.

a) "El Ultimo Tren" - 1978

La decisión que los lleva a crear "El Ultimo Tren" se apoya en la experiencia de "Rosicler" y en el método utilizado en su montaje, prescindiendo esta vez del aporte de un dramaturgo y confiando en la capacidad creativa del grupo.

Unger : "Nos encerramos ahí, en ese teatro, con la tranquilidad de que teníamos una creación por delante, trabajando todo el día en eso. Porque eso sí que aprendimos de los últimos montajes : la necesidad de preocuparse de lo artístico y de nada más".

Meza : "Pensábamos que teníamos la capacidad para crear. Lo habíamos demostrado con "Rosicler". Era con lo que nos identificábamos más como resultado de la Compañía, como forma de montaje, como estilo, como relación con el público".

"El Ultimo Tren" corresponde a una apertura en la posibilidad de expresar elementos contingentes relativos a la realidad social. Las referencias son directas y el tono de la obra es el de un estricto realismo. Sin embargo, no se efectuó una elaboración apriorística de símbolos, sino que el proceso creativo se planteó como un desarrollo de intuiciones que iban adquiriendo un sentido conceptual.

Meza : "Se han abierto en esa época mucho más las posibilidades de expresión. El lenguaje es más directo por eso mismo y las ideas se van también aclarando en la cabeza de todos. Uno va teniendo representaciones, intuiciones acerca de la realidad que puede comunicar".

La acción de "El Último Tren" se desarrolla en una pequeña estación de ferrocarril de provincia. Allí vive Ismael Maragaño, el Jefe de Estación y su hija Violeta. Ambos son visitados por Mercedes, la hermana de éste, que regresa de una larga permanencia en el extranjero. Las evocaciones de un pasado feliz hecha por los hermanos contrasta con la situación actual, en la que pende la amenaza de la cesantía por el cierre del ramal por parte de las autoridades. Estas están representadas por Marcial Contreras, un inspector autoritario y odioso. Marcial acosa y chantajea a Violeta, amenazándola con denunciar a su padre la velada prostitución a la que la muchacha se entrega, con el fin de saldar las deudas de su padre.

La obra culmina con el anuncio del cierre definitivo del ramal y la acusación que hace a Ismael el despechado Marcial de las actividades de su hija. Ismael, incapaz de soportar la doble crisis (laboral y familiar), enloquece, perdiendo todo contacto con la realidad.

"El Último Tren" narra así el proceso de quiebre y descomposición de un núcleo familiar aparentemente armónico, enfrentado a los nuevos esquemas económicos --clausura de actividades y medios de subsistencia bajo el imperativo del autofinanciamiento de los servicios públicos-- y refleja un problema básico que afectaba a la comunidad nacional en el comentario. (1).

Meza : "...después uno se empieza a dar cuenta de las proyecciones de la obra. Nunca pensamos que el ferrocarril y la línea férrea son una proyección de la vida y en mayor escala, la proyección de la vida de un país. Se muestra como

---

(1) Ver ficha técnica de la obra y fragmentos al final de esta publicación.

se va cercando y cortando un país que realmente es una línea de ferrocarril, como es Chile".

a.1. Resonancia social de "El Ultimo Tren",

Unger : "Me salta mucho a la memoria uno de los foros que tuvimos. Una mujer dijo que ella hacía cuatro años que estaba cesante, que estaba absolutamente desmoralizada y que después de ver la obra ella sentía que podía seguir adelante con fuerza".

La temática de la obra, relativa a los ferroviarios, hizo que la compañía se vinculara a este sector social, y a otras organizaciones de trabajadores. Es tos a su vez, en conocimiento de la temática y cualidad expresiva de la obra, se acercaron espontáneamente al teatro. De aquí que el público se diversificara con ella.

Este éxito de público se produjo no obstante la escasa resonancia que encontró la obra en la prensa. Cambia así la relación con este "poder público", motivado por el carácter de crítica contingente de la obra.

b) "Lo Crudo, Lo Cocido, Lo Podrido".

Después de "El Ultimo Tren" la compañía se enfrenta a una elección motivada por las circunstancias. Gustavo Meza es llamado a dirigir para el Teatro de la Universidad Católica en 1978 la obra de Marco A. de la Parra "Lo Crudo, Lo Cocido, Lo Podrido". Al momento de ser estrenada, ésta es censurada por las autoridades universitarias (1) por motivos ideológicos, aunque se aducen consideraciones éticas vin

---

(1) Recuerda ese que las Universidades en Chile están sujetas a intervención militar, siendo gobernadas por rectores delegados.

culados al "lenguaje grosero" de la obra. Censura que es rodeada de gran escándalo público y que marca definitiva y prejuiciosamente a la obra como una de índole política, circunstancia que también implica haberle gran propaganda.

"Lo Crudo..." es tomada por Imagen, ya que los actores que participaron en el primer elenco no quisieron (o no pudieron por contratos previos con la Universidad) seguir en ella. Se monta así con la colaboración de los mismos diseñadores que participaron en el montaje universitario: escenografía de Ramón Lólez, iluminación de Bernardo Trumper.

Meza: "Lo Crudo" responde a una actitud de la compañía. Si nosotros lo tomamos es porque sabíamos positivamente que nadie se iba a hacer cargo de eso. Y encontrábamos que era una obra muy importante dentro de la cultura nacional".

Apropiándose del título de una obra del mitólogo Levi-Strauss, el dramaturgo de la Parra se introduce en "Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido" a un mundo aislado del movimiento de la realidad chilena, anclado en una época que evoca los años 20. Es un restorán que vivió pasadas glorias, donde se reunían los políticos y la oligarquía para fraguar sus actividades, mientras gozaban de una excelente comida bien servida.

Hoy éstos ya no vienen al local, ni tampoco otros. Sólo permanecen los servidores: dos mozos, un Gran Maitre y la cajera, los que dedican su vida a reproducir ritos. Unos, relativos a su profesión, que los distinguen como los preservadores de la más exquisita tradición en el desempeño de este arte. Otros, referidos a la secreta y sacra orden a la que pertenecen, que les impone estrictas jerarquías y deberes. El más fundamental: conservar el restorán tal cual ha sido siempre, y esperar. Esperar a que vengan los grandes políticos a reanimar el local, y a permitirles seguir desempeñando sus altas funciones. Para ello, no deben mezclarse con el mundo exterior, fuente de corrupción. Los ritos, que a veces parten de aquellos propios de costumbres cotidianas, se distorsionan alcanzando dimensiones oníricas, absurdas, macabras o grotescas. Van develando la compleja y contradictoria relación que mantienen con el mundo de los otros --los clientes-- y con el su cofradía --entre

sí, en la que la dialéctica veneración-degradación, subordinación-domi-  
nio, acatamiento-rebeldía, crueldad-ternura, seguridad-amenaza, a-  
fuera-adentro, están siempre presentes.

La acción se resuelve cuando llega el esperado político Ossa-Moya,  
quién borracho y decadente, transforma la cuidada cena de gala en un  
sucio desorden donde sólo se escuchan discursos vulgares anti-demo-  
cráticos. Los mozos, nuevamente frustrados, lo eliminan, y su cadá-  
ver va a sumarse a otros empotrados en el muro del restorán.

Posteriormente, se cumplen los malos presagios que habían anuncia-  
do la muerte del Gran Maitre que en un especial rito traspasa su poder  
sabiduría y autoridad, al mozo más antiguo. Este entra en una profunda  
crisis, que corona otros titubeos y dudas anteriores respecto a si con-  
tinúan el culto del encierro, la conservación y la espera o a incorporar-  
se al mundo. Optan por lo último, y por la puerta abierta que traspasan  
ambos mozos, que ya no visten como tales, penetra el himno del club  
de fútbol popular chileno, el Colo-Colo.

Aunque "Lo Crudo" se aparta de la orientación realista y emocional adop-  
tada por la compañía tanto en "Te Llamabas Rosicler" como el "El Ultimo  
Tren", el grupo reconoce en ella una manera igualmente válida de abor-  
dar la realidad.

Meza : "Cuando hablamos del melodrama y hablamos de la búsqueda  
de un teatro nacional y popular no nos planteamos en una po-  
sición dogmática, sino con modestia. Sabemos positivamente  
que la manera nuestra no es la única y que existen otras  
formas teatrales igualmente nacionales.

"Enfrentar la realidad como lo hace Marco Antonio con ese  
tipo de humor macabro, muy nacional y está muy dentro de  
nosotros. A veces más que el sentimiento".

Ferrada: "Cuando Gustavo me dijo : "Nosotros vamos a hacer la obra",  
yo dije: "por supuesto". Porque es una obra que dió motivo



"EL ULTIMO TREN" y "¡ O CRUDO, LO COCIDO, LO PODRIDO!"  
distintas formas de abordar la realidad nacional.



a interesantísimos trabajos de sociólogos que revelaron su significado profundo y, como dijo Gustavo "es una radiografía desde el punto de vista de un psiquiatra, de nuestra realidad nacional". Entonces esa obra no puede dejar de mostrarse al público. Y éste nos dió la razón, la crítica nos dió la razón y los premios finalmente nos dieron la razón".

El montaje de la obra redundó también en el enriquecimiento profesional y artístico de la compañía.

Robles : "Como actores nos sirvió mucho. Por primera vez nos enfrentábamos como compañía a otro tipo de teatro que no conocíamos, a otra forma de ver las cosas.

"Le dimos una visión realista a la obra, una visión chilena. La gente que tú veías en ella, los personajes, son reales, aunque las cosas que suceden son muy locas, muy especiales".

#### b.1. Censura a través de lo económico.

"Lo Crudo" es nuevamente boicoteada por la prensa oficialista, pero aún así recibe un gran apoyo del público (25.300 espectadores). Por otra parte, impera en el país una ley de control de la actividad artística mediante los impuestos. Desde 1935 regía en Chile la Ley de Protección a la Cultura Chilena, que eximía de impuestos a las obras de origen nacional. Esta ley fue derogada en Noviembre de 1974, al aplicarse un impuesto del 22% sobre los ingresos a aquellos espectáculos que no fuesen considerados culturales por organismos calificadoros; en este caso, por las Universidades. Esta circunstancia se presta, obviamente, para ejercer una censura ideológica a través de la presión económica de no otorgar esta calidad. Claramente representativa de esta faceta de la legislación es lo ocurrido con esta obra.

"Lo Crudo..." fue calificada como obra cultural en una primera presentación hecha por Imagen al Teatro de la Universidad de Chile. Este hecho acarrea una serie de consecuencias que determinan que, en una segunda oportunidad (1), se suspenda esta calificación, estando obligada la compañía a pagar este alto gravamen, claramente atentatorio contra su subsistencia económica. A la vez se vivió un fuerte clima de hostigamiento en otros sentidos.

Ferrada: "Cuando la U. de Chile desde su Departamento de Teatro, dió el auspicio para "Lo Crudo..." la U. Católica alzó nuevamente la voz, por sentirse desautorizada. Entonces pasa la responsabilidad a la Vice-Rectoría de Comunicaciones de la Universidad de Chile. Al Vice-Rector se le crean tal cantidad de problemas con esta historia que no quiso hacerse responsable. Y formó una comisión de nueve personas que es la que ahora funciona".

"En las estructuras, esta obra ha cortado más cabezas que el Sha de Irán, porque ha obligado a reformar estatutos, y ha hecho saltar gente de distintas partes".

Unger: "A un amigo periodista le quitaron el programa en la radio porque nos hizo una entrevista. Era un programa cultural que difundía la labor teatral".

Robles: "Había, además, gente que hablaba de suprimir la obra. Decían que atacaba valores fundamentales y no la habían visto ni leído".

Meza: "El surrealismo de "Lo Crudo..." invadió la realidad. Además, estuvimos a punto de perder la sala. El encargado de ésta no conocía la obra, pero cuando la vió cambió totalmente de opinión".

"Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido" se mantuvo 5 meses en cartelera, siendo posteriormente respuesta tres meses más. Además ganó,

(1) La obra se dió entre Octubre 1978 y Febrero de 1979. Luego, fue remontada en Julio de ese año, siendo exhibida hasta septiembre.

como texto dramático, el primer premio en el Concurso de Dramaturgia Latinoamericana otorgado por la Conferencia del Teatro de las Américas (TOLA), en Julio de 1979.

En Chile, obtuvo tres premios de la Asociación de Periodistas de Espectáculos (APES): a Gustavo Meza como mejor director, a Yael Unger como mejor actriz y a Tennyson Ferrada como mejor actor. A la vez, la obra ganó el Premio Mención en Teatro otorgado por el Círculo de Críticos.

c) 1979 : muestra de teatro nacional.

Ya en 1979, a cinco años de su fundación, Imagen ha puesto en escena tres obras nacionales que sin duda son y serán hitos dentro del teatro chileno : "Te llamabas Rosicler", "El Último Tren" y "Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido". Con ellas Imagen hace una temporada de teatro de repertorio, experiencia poco frecuente en nuestro medio.

Este ciclo de obras se exhibió con una modalidad especial : montaje rotatorio cada diez días con venta de abonos para las tres obras a precio especial, de manera de facilitar el acceso económico a todas ellas. Esta fórmula requiere de la compañía un importante esfuerzo de producción y en especial, creativo, ya que pone a prueba su madurez y versatilidad.

Meza : "Es importantísimo el teatro de repertorio. Da una dimensión de lo que se está haciendo, al permitir distinguir y comparar las producciones. Empieza a mostrar al director, al actor, los hace enfrentarse a tres puntos diferentes de vista, a su creatividad y trabajo y ponerlos uno al lado del otro. Nosotros pensamos que la labor del actor debe ser fundamentalmente diversificada. Entonces se obtiene una confirmación de si eso es así o no. A la vez, de las dimensiones de en qué medida se han envejecido las obras.

"Por otro lado, en seis meses de exhibición de una obra no se agota el público, éste va aumentando cada vez más.. Al montar una obra se tiene un público y al dar otra se va recibiendo un público nuevo : el público que uno mismo ha ido ayudando a formar, lo va reencontrando en las obras siguientes".

**Ferrada:** "Lo interesante es que son tres obras nacionales, con una temática profundamente diferente y todas representando realidades. Y sin embargo, el lenguaje es distinto, los personajes son diferentes, Ese es un lindo ejercicio para nosotros".

1979 se transforma así en un año de reposiciones. Estas se coronan con la realizada, a fines de año, de su primer montaje : "El día que soltaron a Joss". Este montaje pretendía entregar la obra a un público ganado a través de los años y que por cierto no la había visto en su primera versión. Nuevamente, la constante anterior se dió : no llamó mayormente la atención de un público que adhería principalmente a las obras nacionales con proyecciones críticas.

Mientras tanto, también a fin de año se empieza a preparar la siguiente obra, formada por tres cuadros episódicos de diferentes autores nacionales : (Gustavo Meza y Juan Radrigán) que se llamaría "Viva Somóza".

#### d) Consolidación institucional y creativa.

Se aprecia que en los dos últimos años en que se trabajó en la Sala Bulnes, la compañía logró una presencia en la cultura nacional, reconocida por un margen de público apreciable, así como también aseguró una continuidad institucional como grupo creativo y como empresa productora. Sin embargo, los problemas de impuesto atentan en parte contra este último aspecto.

En cuanto a su carácter de "grupo" se plantea que la estabilidad de un núcleo básico es fundamental para que la compañía vaya adquiriendo un perfil estético-expresivo.

Meza: "Los teatros no son familias. Son unidades de pensamiento, en que hay similitud de lo que uno piensa frente al mundo. Lo otro es la unidad de trabajo, y el establecer la primacía del trabajo sobre todas las cosas. La única posibilidad de que progrese un grupo está en que individualmente se vaya progresando. Entonces, por eso se le va entregando a la gente responsabilidades mayores.

"Esa es también la herencia de la tradición y fundamentalmente del TUC donde de repente actores renunciaban a papeles protagónicos, porque otro actor no los había hecho desde no sé cuánto tiempo. Si uno se queda atrás, es el equipo quien no puede progresar".

Ferrada: "En un grupo pequeño como el nuestro, que ha estado trabajando ya durante cinco años, se tiene una especie de lenguaje propio. Lo que nos interesa a nosotros --y está es una lección del maestro de la Barra-- es que cada montaje, sea para aprender, como si fuera el primero que uno hace en su vida. Requiere de una actitud de entrega que es fundamental".

Ostensiblemente, Imagen es un grupo ligado a un director único, ya que Gustavo Meza ha dirigido todas las obras de la compañía.

Guazzini: "Estamos en un proceso de formación y yo creo que tenemos que seguir formándonos juntos, con el director con el que hemos crecido. Yo creo que va a llegar un momento en que vengán otras personas a dirigir, pero van a existir otras condiciones".

Meza : "Yo creo más en la posibilidad de formar otros directores. Lo estábamos haciendo con Juan Cuevas, que aparte de actor hacía la ayudantía de dirección y se suponía que en un momento él iba a tomar la dirección. Después de la primera crisis, él partió. Pero ya llegarán otros que puedan ir agarrando la línea y formándose. A ninguno del elenco, salvo a la Coca en el teatro infantil, le interesa dirigir".

También Gustavo Meza se ha desempeñado como dramaturgo, tanto en Rosicler como más derechamente en "El Último Tren", y últimamente en "Viva Somoza". Piensa que es necesario cumplir esa función para que la compañía se autoabastezca, como respuesta necesaria a la escasez y debilidad que juzga existe entre los dramaturgos chilenos. La experiencia anterior lo ha llevado a cumplir este rol en forma indirecta, al tener que apuntalar y complementar muy fuertemente a los dramaturgos que no resuelven dramáticamente sus obras. Manifiesta que, en este sentido, está "cansado de sacar ciegos a mear", como reza un dicho campesino. A la vez, propicia una forma de dramaturgia que se integre al rol de director, ya que ve en ésta fórmula una posibilidad de desarrollo porque "a lo mejor uno se sienta frente a una máquina a escribir una obra, y es pésimo. Las cosas se van dando activamente, y como director, puedo escribirlas quizás mejor al ir las probando en el escenario".

e) Vinculaciones de Imagen con el medio artístico.

Imagen ha manifestado un interés especial por vincularse a otros grupos creativos, propiciando diversas actividades. Una de ellas es en relación a grupos de teatro que recién se inician, al facilitarles la sala para que hagan sus presentaciones. Entre otros, los grupos que ganaron los primeros premios en el Segundo Festival de Teatro de la Asociación Cultural Universitaria (ACU), al Teatro del Tiempo, El Farol de Valparaíso, etc. En 1978, auspiciaron un Festival de Teatro Popular Sindical que se realizó en la Sala Alejandro Flores.

Suelen además realizar asesorías de dirección a diferentes grupos que lo solicitan.

Meza : "Hemos pensado sistematizar nuestra acción, porque hasta el momento es "a salto de mata". Llegan grupos a pedir colaboración y uno no puede decir que no. Entonces : "Ya, trabajamos tres domingos o juntémonos cuatro días". Y se hace. Por cierto que el ideal sería poder enfrentar esto con una docencia más sistemática".

Por otra parte, permanentemente Gustavo Meza es solicitado para dirigir en otras compañías, en especial teatro chileno junto a dramaturgos nuevos que él ha colaborado a formar.

Así mismo, Imagen ha coordinado actividades artísticas interdisciplinarias, como las "Vigilias", en que se reunieron poetas, plásticos, músicos y gente de teatro a crear en torno al tema de los detenidos desaparecidos, como una alternativa más adecuada de adhesión que la expresada en forma de declaraciones públicas.

También Imagen participó en el Centro Imagen, centro de creación, docencia y reflexión interdisciplinaria del arte.

#### 4. En Síntesis.

##### a) En lo institucional.

Vemos que Imagen ha tenido una evolución discontinua como organización habiendo encontrado serias dificultades, en especial económicas, para estabilizarse. En las épocas tempranas de la compañía, cuando el déficit de público era casi absoluto, ésta fue subvencionada indirectamente mediante el trabajo de sus miembros en otros frentes (TV, publicidad), y por el aporte de empresas comerciales, industriales o financieras. Aporte directo, como inversión de capital a ser reembolsado, o indirecto a través de la propaganda en los programas. Esta forma de "subvención", facultada por los contactos y trayectoria profesional previa de los miembros de la compañía, le permitió en

definitiva asentarse y establecer el mecanismo de ensayo de prueba y error durante algunos años. Internamente los miembros se organizaron en una cooperativa, en que se compartía colectivamente ganancias y pérdidas.

Esta continuidad así lograda facultó a la compañía para soportar los momentos de crisis económica general del país y de restricciones a la libertad de expresión, pudiendo llegar hasta un momento más propicio tanto para encontrar una forma de expresión que interprete al grupo creador, como para que el público adquiriera una capacidad económica y/o organizativa para satisfacer sus necesidades e intereses culturales. Esto se logra en momentos en que Imagen realiza ya no teatro extranjero sino nacional, especialmente aquel que se refiere e interpreta a la realidad actual.

También este teatro requiere que el grupo ejerza más a fondo sus capacidades creativas, aplicando con mayor rigor y profundidad su método teatral. En ocasiones, cuando ya sea por apremios de tiempo y dinero, o por simple inercia este nivel creativo no se juega, se produce un desencuentro con el público, al igual que cuando se realizan obras no vinculadas a los problemas e inquietudes nacionales, aún cuando sea teatro de dramaturgos chilenos (Las tres mil palomas y un loro). Por otra parte, en tanto este teatro no puso en tensión los imprecisos límites de la censura vigente, contó con un amplio apoyo de la crítica especializada a través de los medios de comunicación masivos. En cuanto estos fueron tensados, se restó en forma inmediata el apoyo de los primeros, y la censura se hizo presente indirectamente por medio de la aplicación de impuestos o mediante el término de convenios con públicos escolares, los que se hicieron casi nulos. También las empresas se tornaron más reacias a colaborar con la compañía mediante avisos y apoyos económicos indirectos. Es el costo económico de este teatro crítico que no obstante, como ya indicáramos, se compensa con la adhesión más masiva del público adulto.

Los altibajos económicos y artísticos además han estimulado un proceso natural de selección de los miembros de la compañía, quedando en ella un núcleo básico que ha acentuado su adhesión a "la causa" del grupo. Este núcleo garantiza grandemente la sobrevivencia y continuidad de la compañía al estar dispuesto a afrontar unitariamente otras crisis, en caso de que estas se generaran.



Esta situación no es imposible, dada la fragilidad económica de la compañía, la precariedad del público teatral chileno y la falta de organizaciones comunitarias o laborales con las cuales ligarse a través de convenios institucionales para asegurar un público popular, masivo y diversificado.

Finalmente, tras sucesivas "peregrinaciones" han establecido su trabajo en una sala, la "Sala Bulnes", que un público ya identifica, y que le permite a la compañía basar con mayor estabilidad y proyección sus planes de producción (1).

## 2) En lo creativo.

La síntesis de la trayectoria creativa del grupo aclara sus opciones fundamentales y el grado de desarrollo alcanzado por Imagen en la actualidad.

Esta trayectoria puede resumirse en los siguientes pasos:

- Formación común en la Universidad de Chile, e influencia del Teatro de Concepción en Meza y Ferrada para llegar a la búsqueda de un teatro nacional, popular y crítico.
- Comunicación de sus experiencias al Depto. de Teatro de la Universidad de Chile, tanto en lo docente como en lo creativo.
- Las condiciones político-culturales creadas durante el Gobierno de la Unidad Popular, instan a Meza a desarrollar experiencias innovadoras en este Depto. de Teatro Universitario en el ámbito del teatro popular: nace el "teatro callejero", una metodología teatral aplicada a la docencia. Se forma un grupo de profesores y alumnos.

(1) En el momento final de esta publicación, Imagen se cambiaba nuevamente de casa: esta vez, al Teatro Camilo Henríquez, que desocupa el espacio del desaparecido grupo Le Signe. Teatro de mayor capacidad de público y ubicado en un sector más céntrico que la Sala Bulnes.

- El Golpe Militar produce un quiebre en su trayectoria, al resultar expulsados de la Universidad y al establecerse un régimen de emergencia con fuerte censura ideológico-cultural.
- El grupo trata de reunificarse en la actividad teatral independiente, insertándose en el circuito comercial por una parte y vinculándose por otra al Instituto Chileno-Francés de Cultura.
- Enmarcados en las limitaciones creativas impuestas por el régimen conciben un teatro que impulse a la reflexión sobre diversos problemas que atañen al ser humano, rechazando la frivolidad que caracterizaba a cierto teatro independiente en aquellos momentos. Se organizan como Compañía "Imagen" y efectúan el montaje de "El día que soltaron a Joss", del holandés Hugo Claus. En esta misma orientación, montan luego "Mi Adorada Idiota" de Francois Boyer, en la que tratan de destacar las peripecias de la obra relacionadas indirecta o alegóricamente con ciertos aspectos de la realidad chilena del momento.
- Sus proyectos con el teatro francés, bajo el alero del Instituto, se ven frustrados por la negativa de los autores franceses a ser representados en Chile bajo el régimen imperante. Recurren entonces al teatro nacional. Imagen, en coautoría con Luis Rivano monta "Te llamabas Rosicler" su primera experiencia de creación colectiva. Es el encuentro de la Compañía con la comedia dramática nacional que refleja una realidad del momento actual y con un amplio público.
- De acuerdo al compromiso contraído con el Instituto Chileno-Francés, cuya sala ocupan, efectúan un nuevo montaje de "Topaze", de Marcel Pagnol.

La comprobación del anacronismo de la obra, en relación con la realidad cultural y política chilena y el desinterés del público, los insta a intentar una nueva experiencia con el teatro nacional, manteniendo simultáneamente su compromiso con el teatro francés.

- Realizan paralelamente el montaje de "Tres mil palomas y un loro" del autor chileno Andrés Pizarro y "El visitante y la viuda", del francés Víctor Haim, dividiendo el elenco.

El fracaso de público y la debilidad artística de ambas experiencias los decide a concentrarse en una obra que aprovecha la experiencia positiva de "Rosicler".

- Con el montaje de "El último tren", creación de Gustavo Meza e Imagen, la Compañía considera haber encontrado su camino como grupo creador en todas las instancias de gestación de una obra. Constituye también un nuevo paso en la elaboración de un teatro nacional, popular y crítico. Exhibida en la Sala Bulnes, esta obra convoca un público masivo.

- La prohibición por la Universidad Católica del estreno de "Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido", dirigida por Gustavo Meza --quién participara también junto al autor Marco Antonio de la Parra en su creación-- insta a la Compañía a efectuar un nuevo montaje de la obra.

Es una nueva experiencia en que, separándose del género comedia dramática, incursionan en el teatro alegórico de humor macabro.

Finalmente, las experiencias acumuladas en el montaje de estas tres obras chilenas, se vuelca en su obra siguiente: "Viva Somoza", donde se conjugan el realismo, la sátira y el humor del absurdo.

IV. POSTULADOS TEATRALES ORIENTADORES  
DEL TRABAJO CREATIVO DE IMAGEN.

1. Teatro crítico y modificador.

Al describir su evolución como grupo, los miembros de Imagen incluyen como una opción fundamental la realización de un teatro que induzca a la reflexión crítica y al develamiento de aspectos de la realidad. Por cierto que los ámbitos de realidad que se abordan críticamente y las maneras de hacerlo están directamente relacionadas no sólo con un punto de vista acerca de ésta sino también con los límites de la censura expresiva que existan en cada momento.

Así, esta función adquiere diversas intensidades y modalidades; sin embargo, siempre se plantean una exigencia mínima, como por ejemplo en 1975 con "Mi Adorada Idiota", cuyo objetivo es básicamente "hacer pensar".

Meza : "Nosotros postulábamos que nuestra labor con esa obra se inscribía en la política de "abrir latas de conserva". Las cabezas en aquel momento eran realmente latas en conserva absolutamente selladas, porque la gente no se atrevía a pensar : no quería saber ni oír nada. Entonces, mover un poquito el abrelatas era importante. Con eso nos dábamos por satisfechos; ni siquiera nos planteábamos la posibilidad de hacer una radiografía de la realidad, como lo hemos hecho en obras recientes. Había en esa época tal falta de participación y expresión, que la obra y cualquier foro o conversación que se hiciera sobre ella iba mucho más allá de la función básica de abrir latas".



Escena de "VIVA SOMOZA", obra episódica en que se conjugan la alegoría, la sátira farsesca, el realismo melodramático y el humor del absurdo.

El teatro crítico encuentra su verdadera dimensión para Imagen cuando la reflexión implícita en las obras permite modificar los puntos de vista que el espectador tiene sobre esa realidad.

Meza : "Hay un teatro que hace reflexionar sobre lo que es la vida y lo que son los acontecimientos fundamentales. En este sentido, una de las cuestiones que realmente nos une es que pensamos que el teatro es un elemento modificador, que una persona que entra a ver una obra de teatro debiera llegar en una forma y salir, en alguna medida, modificada con lo que vió. Si solamente lo vamos a entretener, no tiene sentido lo que estamos haciendo".

Esta función modificadora opera en el espectador de manera indirecta, a veces subcientemente, principalmente a través de la emocionalidad. A propósito de "Rosicler";

Meza : "Se trata de que se puedan entender ciertas realidades, cómo se mueven ciertos mecanismos. Aunque no se capte racionalmente la estructura".

Guazzini: "En una función con público universitario, un "cabro" dijo: 'después que veo esta obra, salgo y tengo ganas de hacer algo no sé qué, de cambiar algo. Me voy como con una fuerza dentro de mí'".

Meza : "Esa es una actitud modificadora de la conducta. El crear esa ansiedad.

"La modificación actúa en el espectador en cuanto éste es un ente social, perteneciente a un medio que existe bajo determinadas condiciones sociales en la que prima la manipulación ideológica. Por ello, la capacidad modificadora depende de los grados de receptividad que la sociedad permite, también. Un espectador teatral al cual se ha tratado

de hacer comulgar con ruedas de carreta, tiene cierta forma de defenderse. Ha creado un anticuerpo frente a los mensajes burdos que le tratan de encajar todo el tiempo por la prensa y otros medios".

El carácter modificador de la obra no implica que ella deba ofrecer soluciones a los conflictos expuestos.

Robles: "Otra cosa importante es que en nuestras obras no demos soluciones. En "El último tren" se puede pensar: "pero por qué este caballero se vuelve loco, por qué no asume su rol y empieza a luchar". Primero, porque la realidad no es así y por último, porque nosotros no somos las personas que tenemos que dar una solución, sino que planteamos el problema. En ese sentido somos un teatro modificador".

Meza: "A la vez, siempre hemos evitado creer que es modificador el último rollo de la película soviética, cuando el gallo se sube al tractor y dice que el mundo va a seguir adelante, que el trabajo siempre seguirá, que las espigas volverán a brotar y la bandera roja seguirá flameando en el horizonte. Eso es lo menos modificador del mundo. Siempre que se colocaba una de esas frases para la historia en nuestras obras, uno ponía luz roja y decía "alto".

Así, la capacidad modificadora se alcanza en la medida en que se logra el necesario grado de realismo que permite identificar plenamente los hechos y circunstancias objetivas que caracterizan una determinada realidad, sin voluntarismos.

Robles: "La otra cosa importante de "El último tren" es que cuando hablamos de un teatro que modifique, es a partir de mostrar una realidad verdadera. La gente se da cuenta de ese problema y dice: "hay que hacer algo".

Meza : "En la medida en que alguien salga y diga : "la pura verdad que esta es la embarrada que están dejando" es importante. Porque esa embarrada la están dejando en todos los niveles, no solamente en los ferroviarios : la ruptura del hogar, la prostitución, en mil formas. Lo terrible de estos seres es que realmente tienen que tocar fondo en el dolor para tener la posibilidad de "captar"".

Unger : "Justamente de la fuerza y el quiebre tan violento del final del "Ultimo tren", se desprende un chispazo de comprensión de lo que ha pasado dentro de la locura de Maragaño, y no sé si de esperanza pero sí de fuerza, al decir que no hay que tener miedo, que los perros muerden cuando huelen miedo. Me salta a la memoria uno de los foros que tuvimos --porque hemos tenido muchos-- y una mujer dijo que ella hacía cuatro años que estaba cesante, que estaba absolutamente desmoralizada, que venía de provincia y que hacía mucho tiempo que no veía teatro. Tenía hambre de cultura y, después de ver la obra, ella sentía que podría seguir adelante con fuerza".

## 2. Teatro Nacional

La función crítica del teatro se enlaza con la realización de un teatro nacional, empleando el término en un sentido no-convencional. No sólo se refiere a "obras escritas por dramaturgos chilenos sobre la realidad chilena", sino que en su acepción engloba a obras universales que aluden a particularidades atinentes al hombre y a sus problemas, y que inciden en la realidad nacional.

Así, los miembros de Imagen plantean que el teatro extranjero, en la medida en que es capaz de universalizar determinadas particularidades, resulta más legítimo como expresión de una realidad que cierto teatro nacional.



Meza : "Hay momentos en que son más nacionales, en un sentido artístico-cultural, producciones extranjeras que producciones de personas que han nacido en el país. Todo el mundo lo puede ver en el cine y en muchas obras de teatro. Entre "Mi Adorada Idiota" y "Madre Tierra" de Fernando Cuadra, "Mi Adorada Idiota" es más nacional que esa obra y muchas otras, porque tiene una relación con el ser humano y no es, como lo otro, un esqueleto extranjerizante".

Unger : "Ahora mismo, si tú vas a ver "Como en la Gran Ciudad"(1) y vas a ver el Joss, el Joss tiene mucho más relación con el carácter nacional."

Sin embargo, desde el momento en que han realizado el tríptico de obras nacionales, (esto es, "Rosicler", "El Ultimo Tren" y "Lo crudo"), su opción se carga explícitamente hacia un teatro realizado al calor de la realidad específicamente nacional.

Meza : "En este momento yo diría que estamos absolutamente medidos en la cuestión nacional. Porque es alternativo. Nosotros no podemos permitirnos el lujo de hacer una obra nacional y una obra extranjera. Pienso que para todos nosotros sería estupendo hacer una obra extranjera al año, pero lo importante para nosotros es el teatro nacional".

Robles : "Sobre todo que la compañía ya tiene un espacio en que puede decir cosas. Entonces las obras se buscan o se hacen con lo que nosotros pensamos acerca de nuestra realidad".

---

(1) Comedia musical montada por la actriz-estrella Silvia Piñeiro.

### 3. Temas y formas de expresión populares.

En la perspectiva de revelar lo que es Chile, y también latinoamérica, las obras de autoría nacional de "Imagen" se centran en temas, situaciones y personajes característicos de cierto espectro de la cultura popular urbana. Sus personajes protagónicos son las ex-vedettes, los empleados jubilados, aquellos amenazados de cesantía, los mozos, y estudiantes, las dueñas de casa. Estos, aún cuando conservan en principio valores y formas de relación propias, se encuentran en una profunda crisis que los desplaza de las áreas más dinámicas de desarrollo social y económico: son sectores que sufren directamente las consecuencias del sub-desarrollo latinoamericano, siendo presionados y desarticulados como personas y como grupo por el ordenamiento jurídico-político, económico y social vigente. Por ello, aún cuando se asume su punto de vista, no son sólo vistos desde su interior sino que son siempre puestos en relación con otros sectores y estructuras sociales.

Esto hace que, no obstante la selección y tratamiento de los temas tengan una clara motivación contingente, las obras posean proyecciones más amplias.

Se busca expresar estas temáticas populares con lenguajes también populares, de manera de obtener una adecuación forma-contenido, junto con establecer una cercanía con estos sectores como público.

Estas formas estéticas no fueron definidas apriorísticamente, sino que fueron apareciendo como resultante del proceso creativo. Entre ellas, la más característica es el melodrama.

Meza: "Eso resultó absolutamente así; pienso que nosotros no sabíamos que era melodrama. De repente no sólo nos dimos cuenta que estábamos haciendo un melodrama, sino que del efecto que producía y de su importancia. Lo relacionamos con el pasado, con los años treinta y con la tradición del espíritu melodramático nacional, y pensamos que era muy importante utilizar al melodrama para el bien, que había

sido durante tantos años utilizado para el mal.

"Si nosotros tuviéramos que precisarlo, hablaríamos más bien de drama, incluso comedia dramática sería la denominación más justa. Y eso son nuestros grandes melodramas de Acevedo Hernández, de Armando Moock" (1).

"Rosicler" y "El Ultimo Tren" están relacionados con el melodrama tradicional, entre otros elementos, en cuanto apelan a la identificación emocional a partir del planteamiento de situaciones y características de los personajes propios de este género (particularidades físicas : cojera de la vedette, relaciones personales cargadas de emotividad; personajes arquetípicos, situaciones dramáticas límite, etc.) para llegar, desde ahí, a la reflexión crítica ;

Meza : "La otra cosa que fuimos descubriendo es el valor del sentimiento como paralelo al pensamiento, en un mundo donde la razón ha servido más que nada para el engaño. En algún sentido, es un teatro no digamos anti-brechtiano --porque le tenemos mucho respeto a Brecht-- pero sí pensando que Brecht puede ser muy bueno para los alemanes. Por eso planteamos la búsqueda dentro de un modo de ser y de una realidad latinoamericana".

Una diferencia fundamental con el melodrama típico, es que en las obras de "Imagen" las situaciones y conflictos encuentran un sustento en el contexto de una realidad histórico-social específica.

Meza : "Por melodrama se entiende generalmente la no existencia de causa-efecto en los argumentos. Nosotros, en cambio, no usamos los acontecimientos fortuitos".

---

(1) Dramaturgos chilenos considerados clásicos, que escribieron en la década de 1920 y 1930.



La Familia Maragaño en una emotiva escena de  
"EL ULTIMO TREN": el valor del sentimiento  
como paralelo al pensamiento, en la búsqueda de  
la realidad y del modo de ser latinoamericano.

Subrayan, además, en el caso de "Rosicler", la introducción del tango, forma musical típicamente melodramática de cierta raigambre popular nacional y latinoamericana. Este surge como un elemento de rescate de una tradición popular capaz de expresar, a través del sentimiento, consideraciones sobre la vida y la sociedad.

Meza : "La historia de los dos personajes es un tango. El tango es muy importante en la vida nacional. Las capas populares se sienten interpretadas por el tango, el bolero, la ranchera. Son nuestros como latinoamericanos".

#### 4. Teatro Realista.

Las opciones anteriores de Imagen --teatro crítico, que ilumine la realidad tanto a nivel de sus estructuras como de las formas en que éstas son vividas y sentidas por los individuos, en especial en la realidad chilena y latinoamericana-- conducen a optar por el realismo tanto en un sentido estilístico, como en el de una opción filosófica de conocimiento y aproximación a la realidad.

Al igual que en relación al concepto de teatro nacional, el concepto de realismo es más omnicompreensivo que en su sentido habitual, ya que intenta ir más allá del realismo psicológico ibseniano.

Meza : "Cuando nosotros nos definimos como realistas, entendemos que todo el teatro es prácticamente realista.

"Nos preguntamos cuál es el impulso del ser humano hacia la producción artística, que no ha cambiado desde los tiempos de las cavernas. ¿Qué hacía el hombre del paleolítico y del neolítico? Cuando uno se lo plantea, ve que todas esas figuras que nos han llegado no son producto del tiempo libre que tenía el hombre, ni del desarrollo del espíritu plasmado,

sino que son producto de un miembro de la comunidad que trata de aprehender la naturaleza y de enseñar al resto de la tribu, con fines absolutamente concretos : cazar, defenderse de las fieras.

"Es el momento en que el artista era mago, era científico y en que tenía que participar también en la realidad para entregarla y darles esa realidad a los demás. Esa realidad va a tomar diferentes aspectos en su expresión.

"El realismo igualmente tomará diferentes aspectos según los intereses de una comunidad activa, de la comunidad que está haciendo la historia. Pensamos que esa sigue siendo nuestra labor. La distancia entre los elementos expresivos que nosotros elegimos y cómo se compongan esos elementos tendrá que ver directamente con la realidad misma y con los fines que nosotros creemos que estamos cumpliendo".

Robles: "Nosotros hemos encontrado que es muy amplio el realismo. Partimos de una premisa realista pero vamos más allá, por eso yo hablo de un "realismo mágico". Lo encontramos en los monólogos en "Rosicler", en "Lo Crudo" mismo".

Meza: "También con ese realismo que viene un poco de la locura que estamos viviendo. Cuando empezamos a ver los monólogos, de repente nos dábamos cuenta que en este país, como en ninguna otra parte, la gente estaba hablando sola y eso era absolutamente realista. Es que la magia no la inventan. Esa cuestión mágica existe en nuestra realidad".

Por ejemplo, la compañía afirma que "Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido" de M. Antonio de la Parra --obra que emplea el absurdo, el humor macabro, lo onírico, con personajes-máscaras que realizan rituales, que provocan y escandalizan más que emosionan o provocan una adhe-

sión o identificación en el espectador-- también cabe dentro de su concepto de realismo.

Sin embargo, en lo que respecta a la puesta en escena, y en especial a la construcción de personajes, se enfatiza el empleo de la técnica stanislawsiana, en especial, del realismo psicológico.

Robles : "Después de la experiencia del teatro del absurdo, uno se empieza a dar cuenta que siempre el realismo es la forma de enfrentar las cosas como son, las situaciones pueden ser absurdas,, cómicas, etc. pero sigue siendo realismo.

Ferrada: "Puede ser teatro del absurdo --y esa es una lección que me dió el maestro Agustín Siré-- pero todo se conecta con el realismo psicológico, ese en el que Ibsen puso su acento. Las situaciones son del teatro del absurdo --o es vodevil, o es un drama, o es una tragedia-- pero el conflicto de uno como personaje hay que abordarlo con la técnica del realismo psicológico. Las situaciones a que se ve enfrentado el personaje pueden ser de pronto, un disparate, pero la peripecia del personaje es realista".

Meza : "Por ejemplo, ¿qué más realista que "Esperando a Godot"?".

a) Realismo psicológico.

Este dar cuenta de una cultura y de una sociedad se articula entonces escénicamente y también dramáticamente (cuando es una obra elaborada por la compañía), sobre la base de un modelo específico : el del realismo psicológico stanislawskiano. En éste, es central la construcción de personajes "vivos", "humanos", "reales" en situaciones, coordinados por una línea argumental.



Robles : "Otro de los puntos que el Teatro Imagen tiene como premisa es que, cuando hacemos personajes, tratamos de que sean lo más humanos posible. Cuando hablamos de "humanos" es que se puedan ver en la calle, sin chilenismos ; que sean fáciles de identificar en el medio en que damos la obra".

Meza : "Nadie ha logrado reemplazar a los personajes, argumentos e ideas en el teatro. Uno no puede desprenderse de los personajes en el teatro, o desprenderse de las personas en la vida real. Para nosotros, es muy importante hacer personajes a la manera como lo plantea el maestro Stanislawski".

b) Tradición e innovación.

Acerca de los montajes más bien tradicionales efectuados por la compañía, en oposición a otras formas de rasgos vanguardistas, tendientes a incorporar innovaciones en el lenguaje teatral tanto en su concepción escénica como en su relación con el espectador, sus integrantes explican su opción insistiendo en que las necesidades expresivas que se han trazado hasta el momento no requieren la ruptura con esas formas tradicionales.

Meza : "Pensamos que no hemos necesitado romperlas. Pensamos que es lo menos moderno esa "modernidad" de romper ciertos esquemas y ciertos elementos de entendimiento entre el espectador y el que comunica. Estos se rompen por necesidad entre el espectador y el que comunica; por necesidades internas, pero no se rompen buscando ser "modernos".

De lo que se trata, es de encontrar los signos apropiados para establecer una relación de comunicación con el medio. Más específicamente, rechazan la modalidad adoptada por cierta tendencia del teatro actual de sacar al espectador de su situación de tal, integrándolo a la acción de la obra.

- Meza : "No ha surgido nunca la necesidad de "integrarlo". Es por respeto, hay que dejar tranquilo a ese "gallo" que paga por ser espectador y siente la necesidad de ver seres vivos y no sombras proyectadas por máquinas".
- Unger: "La forma de integrar al público no es solamente tocándolo o haciéndolo hablar. Creo que la mejor forma es que se meta en lo que está pasando en el escenario. Exactamente con las pausas, con lo que se dice, con lo que se hace, o con los ojos del actor ".
- Meza : "Van a ser los contenidos los que nos van a llevar a los cambios".

## V. METODOLOGIA DE CREACION TEATRAL.

La metodología empleada en el trabajo creativo de Imagen tanto en la puesta en escena, como así también en la participación del grupo junto a un autor en la elaboración de la estructura dramática de la obra(1), se origina en la experiencia docente y creativa común (universitaria) que tienen los miembros de Imagen (2); básicamente, en el estudio de Stanislawski.

A la similar formación añaden otras afinidades como la perspectiva ideológica y estética común. Operan con este conocimiento incorporado más como un trasfondo de consenso tácito que como premisas sistematizadas verbalmente.

Meza : "Tenemos una misma formación, los mismos métodos de trabajo, los mismos pensamientos frente a ciertos problemas. Por eso es que nosotros discutimos muy poco.

"Tenemos dentro de nuestras cabecitas, cada cual, una unidad, que es saber lo que no hay que hacer. Pero es tan difícil transformarlo eso en palabras. Le tenemos miedo también a los postulados".

Guazzini: "Nos hemos dado cuenta que eso está claro en cada uno de nosotros. Cuando se invita a otra gente a participar en la compañía, sin definirlo, nos damos cuenta que tenemos un lenguaje propio, que esa persona que viene de afuera no lo tiene. Hay una forma de trabajo común; todos hemos sido formados por Gustavo. Son cosas que se van adquiriendo sin haberse planteado : "yo trabajo de tal manera".

---

(1) No empleamos el término creación colectiva porque el grupo plantea que su método posee una especificidad respecto a lo que comúnmente se entiende por este término.

(2) Ver Capítulo I.

El afiatamiento interno del grupo no excluye la asimilación de influencias creativas diferentes a través de la incorporación de actores invitados que cultiven otros métodos o que se adscriban a otras escuelas o tendencias.

Meza : "Hay ciertos elementos que permiten homogenizar aspectos aparentemente heterogéneos. Con una compañía con una base sólida, traes gente de afuera y se mimetiza con el método, y con eso el trabajo de la compañía adquiere otras proyecciones también. Eso pasó en el Teatro de la U. de Concepción. Hubo una lucha a muerte entre dos escuelas que parecían irreconciliables (una de ellas la Stanislawsiana), pero que finalmente no lo eran, y dieron un fruto muy rico. Nosotros lo problemas en el montaje del "Topaze", al que concurren actores de generaciones y formación muy disímiles".

### 1. Proceso de creación de una obra dramática.

Hasta el momento, Imagen ha tenido dos experiencias de creación de una obra dramática en todos sus niveles ("Te llamabas Rosicler" y "El último tren") y en la actualidad está elaborando una tercera ("Viva Somoza"). Las tres obras fueron creadas en base a un método similar que incluye tres momentos no necesariamente sucesivos :

- a) Elaboración del texto base.
- b) Puesta en escena.
- c) Confrontación con los sectores sociales representados en la obra.

## a) Elaboración del texto base.

El método de Imagen supone la presencia de un autor o persona que aporta la concepción general de la obra, (definición básica de personajes, de sus objetivos y relaciones, de las ideas y problemas que expresan, del desarrollo dramático) el estilo y la unidad interna. Este autor, junto con el director cuando son diferentes personas (1), posteriormente "ponen a prueba" y a la vez especifican y enriquecen su proposición a través de dos actividades: la improvisación de escenas realizada por los actores y la confrontación de los resultados finales con los sectores sociales representados en la obra, y cuya temática les atañe directamente.

De este trabajo compartido entre autor, director y actores, en el cual cada función está relativamente delimitada, surge un texto, base para el posterior afinamiento de la obra en la puesta en escena (2). Esta última ha sido ya esbozada, en la medida que los actores han realizado improvisaciones de las diferentes escenas. Por ello es posible afirmar que los tres momentos poseen un cierto grado de simultaneidad en el tiempo.

Esta primera etapa, que concluye con el texto escrito, se realiza con gran rapidez: un mes o cuarenta y cinco días. Incluye: definición de la temática general de la obra, improvisación de los actores y fijación de la estructura en un texto.

- 
- (1) En "Te llamabas Rosicler" y "El último tren" y en dos episodios de "Viva Somoza", Gustavo Meza cumple ambos roles. (En el primer caso, en co-autoría con Luis Rivano).
  - (2) A diferencia de la mayoría de las creaciones colectivas, o aquellas de colaboración autor-compañía, en que se suele carecer de texto escrito que fije la obra, aquí el texto se escribe en una etapa temprana del proceso creativo.

Meza: "Cuando empezamos "El último tren", por ejemplo, hablamos de ciertos problemas que nos inquietaban: cómo se estaba desmantelando la cultura, cómo el periodismo deformaba la realidad, el problema de la prostitución, el problema de los ejecutivos jóvenes, el hecho de que se había creado todo un contingente de gente con permiso para matar.

"Después empezamos a trabajar y nos salió una cuestión completamente distinta. Hasta ahora nos ha pasado que, como hay un pensamiento común, insistimos mucho en no hablar ni sacar conclusiones, por lo que nuestra selección surge del trabajo en el escenario.

"Trabajamos a partir de improvisaciones: las proposiciones del que asume el rol de autor, y las que le oponen los actores, se definen por rechazo: empezaron las verdades que íbamos construyendo a rechazar cosas, que sobraban o no calzaban. Esa verdad fue creciendo sola. Empezó también el aporte de la realidad (1). Y la obra se fue ajustando a un estilo menos melodramático a como había partido, más de comedia dramática. Los personajes como que fueron cerrándose y tomando vida.

"A partir de las improvisaciones, cada vez más definidas, se iba elaborando el texto. En un momento dado, lo escribían los actores, igual que en "Rosicler". Decíamos: "se meten dos en la pieza de allá y dos en la de acá y reproducen por escrito lo que hicieron en la improvisación". Después, se pulía ese material y finalmente pasaba por una sola mano (asumiendo la función de autor) que armonizaba y aportaba un estilo y un ritmo a la obra".

---

(1) Confrontación con la realidad ya sea a través de investigaciones realizadas por los actores, o a través de la opinión de personas que viven o conocen el tema.

En "Te llamabas Rosicler" la función autoral, de acuerdo a lo aquí definido, fue realizada por Luis Rivano en conjunto con Gustavo Meza. En "El último tren" fue asumida por Gustavo Meza principalmente, al igual que en dos episodios de "Viva Somoza". El tercero fue aportado por Juan Radrigán (1).

A la improvisación se le asigna un valor no sólo en cuanto aclara y desarrolla una proposición, sino también porque permitiría establecer vínculos con la realidad, y con el punto de vista que se tiene acerca de ella.

Meza : "En "Te llamabas Rosicler", la compañía contaba inicialmente con algunos materiales dispersos, aportados por Luis Rivano. Este decía que tenía una idea de un jubilado y de una vedette con las piernas muy largas. Esas eran las dos especificaciones. Me dijo : "Tengo dos páginas escritas". En realidad, esas dos páginas quedaron. Y tenía media página al final. Era todo lo que había.

"Esto del jubilado y la vedette era bastante atractivo, pero era una cuestión muy cerrada que no tenía contacto con la realidad. Aunque nosotros sabíamos por metodología que si uno es consecuente toma cualquier elemento motivador y se proyecta en él, vinculándolo a la realidad.

"En la Escuela, uno de los ejercicios fundamentales que hacíamos era tomar a tres o cuatro personas, y hacerlos moverse y sonar en una forma determinada. Al unirlos, se empieza a armar una coreografía, pero ésta todavía no tiene una realidad, no está aparentemente relacionada con nada.

---

(1) Autor de "Testimonio sobre las muertes de Sabina " dirigida también por Gustavo Meza y montada por el Teatro de Comediantes en 1979.

"A continuación, los enfrentas con otros grupos a los que pides que interpreten lo que los primeros hicieron. Finalmente, se pide a los que improvisaron que interpreten también qué es lo que había dentro de ellos para haber hecho eso.

"Sobre la base de este procedimiento, se saca lo que está más latente gravitando en ellos; y va surgiendo un material dramático al irse delineando personajes, relaciones y argumentos".

Sin embargo, en las producciones profesionales, las improvisaciones no cumplen la función de descubrir temas, personajes, situaciones o conflictos en la obra, (método que, junto con ser muy demoroso, suele proyectar las preocupaciones muy personales de los actores), sino que fundamentalmente se realizan para iluminar o probar la "verdad teatral" de una idea, un personaje, una situación propuesta por el autor y/o el director.

En este método, la jerarquización de problemas, conflictos y situaciones se va encontrando en el proceso de construcción de la obra. En éste, surgirían ciertas verdades teatrales que se imponen sobre cualquier pre-concepción de la conformación de la realidad.

Robles : "Los personajes fueron elegidos para decir cosas que nos interesaban, pero no en forma panfletaria sino que a través de las situaciones o circunstancias. Eso requería también irse frenando o contrastando con el contexto de la sociedad real.

"Un ejemplo : en "Rosicler" el poeta insultaba a Maturana y le decía : '¿te crees Benito Mussolini?'. Eso estaba fuera de la realidad, porque suponía un tipo muy intelectual, muy pensante y la situación objetiva no era así. Eso lo íbamos midiendo nosotros mismos".



Esta concepción de las "verdades teatrales" se liga a la opción de la compañía de hacer teatro realista, en cuanto supone que los personajes representan prototipos sociales; a su vez, existe una necesidad de motivaciones, comportamientos y resultados de estas verdades teatrales dada una definición psicológica de los personajes, insertos en un contexto socio-económico dado. La estructura dramática es, por tanto, lógica, lineal, fundamentada siempre en una relación causa-efecto, que se contrasta en lo posible con análisis empíricos de la realidad.

Meza : "La cuestión determinante es el objetivo del personaje de acuerdo al método de Stanislawski. Ves las posibles situaciones, defines el conflicto y lo desarrollas, y esa cuestión tiene una resultante y con ella se da otro paso. Cuando hablamos de crear verdades teatrales, tú prácticamente no intervienes. En un momento dado intervienes casi subconscientemente, pero no entras a torcer la realidad para demostrar una cosa. Si resulta que tú quieres demostrar una cosa y te sale otra, quiere decir que los elementos están mal elegidos...".

Robles : "La realización del esquema de la obra fue rápido (en "El último tren"). A ese esquema le fuimos agregando los personajes y fueron transformando un poco las circunstancias. Pero el método fundamental era, primero, terminar el esquema de la obra, el argumento total y las circunstancias y después uno le va agregando los ingredientes y lo va armando".

b) Puesta en escena.

Una vez establecido el esquema general de la obra, se pasa a la investigación de las particularidades que confieren a personajes y situaciones los atributos que los asimilan a modelos extraídos de la realidad: lenguaje, conductas, peripecias, determinados rasgos psicológicos.

En lo referente a la investigación de la realidad específica en que se inserta la obra, esta etapa es efectuada por la compañía paralelamente a su puesta en escena y después de estar escrita. En esto se diferencia de otros grupos teatrales, como el TIT, que completa la fase de investigación de la realidad antes de proceder a la articulación dramática y montaje final de la obra.

El proceso de investigación en la creación de personajes y en la configuración del medio en el cual la obra se desarrolla se efectúa ya sea visitando los lugares reales en que transcurre la obra, entrevistando y observando a personas reales que se encuentran en situaciones similares a los personajes, mostrando los ensayos de la obra a personas vinculadas con el medio que ésta representa o finalmente recorriendo a experiencias personales. En relación a Rosicler :

Unger : "Yo partí sin conocer el mundo de las vedettes. Entonces fuí al Picaresque, al Humoresque, al Bim-Bam-Bum. Me metí entre las bambalinas, conversé con las vedettes. Descubrí el lenguaje que usan, que es muy importante; también son importantes las pestañas postizas y las plumas, que son un verdadero tesoro para ellas. De ahí el parlamento al respecto : el hecho de que Rosicler les haya prestado sus pestañas a las otras vedettes, y que les haya regalado plumas es muy importante, porque ese es un mundo tremendamente duro y cruel. Eso lo capté más en forma sensible que racional. También me enseñaron a posar".

Meza : "Juan Cuevas también investigó yendo a hablar con funcionarios de banco. Y se encontró con Maturana en todas partes y muchos parlamentos salieron de ahí".

Ferrada : "El aporte mío en el "El último tren" fue que cuando cabro yo viví en ramales".

Meza : "Ismael es un personaje en el que van confluyendo experiencias personales generales. Tennyson empezó en su juventud a hacer teatro con los ferroviarios, que eran el centro cultural del pueblo. Eso lo tomamos de esa vivencia. Igual que con "Rosicler", uno empezó a ver después que había metido de su vida, del momento y también había hecho un poco la radiografía de lo que en ese momento estaba pasando en el país".

Como hemos expuesto anteriormente, culmina el proceso de confrontación con la realidad social, mediante la crítica al montaje de la obra realizada por personas que forman parte del mundo expuesto en ésta. (vedettes en Rosicler; ferroviarios en "El último tren", etc.). Ellos la analizan, aportan datos clarificadores, cuestionan elementos que no les parecen reales, etc. Esta instancia permite garantizar, al menos en parte, la "realidad" de la obra, y expresa la voluntad de la compañía de no tergiversar, manipular o "inventar", sin mayor referencia, un mundo a través del teatro.

c) Puesta en escena de obras escritas.

La metodología utilizada en el montaje de obras nacionales es básicamente la misma que emplean en el montaje de obras extranjeras. Parten en este caso de la premisa de la existencia de caracteres universales, los que son interpretados basándose en el realismo psicológico. Apoyándose en éste, se profundiza en el texto y en el subtexto. La recreación de una época y de la psicología de esa época se produce durante el montaje :

Meza : "Eso va surgiendo a través del montaje. Igual que el método que nosotros llamamos de crear "verdades teatrales". En un principio no importa que esas verdades sean dichas local -

mente, que los personajes sean identificables localmente. Después van surgiendo los elementos característicos que conllevan una nacionalidad específica, una época y todo lo demás".

**Ferrada:** "En el caso de la obra extranjera, yo pienso que los personajes son caracteres universales. Un buen dramaturgo los describe con el puro diálogo; profundizando en el texto y en el subtexto se encuentra que en una buena obra está muy bien descrito todo un caracter, toda la línea de acción, la línea de sentimientos que va a través de las circunstancias, de las situaciones. Y ese caracter hay que sacarlo del texto y en seguida se somete a la peripecia. Es el realismo psicológico. Entonces se hace el mismo trabajo de situaciones que en la creación colectiva".

## VI. LOS PUBLICOS.

La temática popular, realista, que refleja la crisis existente en ciertos sectores de la realidad chilena, está vinculada a los objetivos trazados por la compañía respecto del espectador al que intenta llegar. Se trataría de recuperar un público perdido por el exilio de casi un millón de chilenos, buscando extenderse hacia otros sectores de la población, especialmente trabajadores y estudiantes.

Acercas de los pasos conducentes a la búsqueda de nuevos públicos, la compañía estima que esta tarea debe efectuarse por etapas. La primera es la de consolidación de un público ya existente en torno a una sala estable.

Recordemos que los montajes iniciales de Imagen tuvieron un público escasísimo (menos de dos mil personas en "El día que soltaron a Joss", 1974 ; 1.248 espectadores en "Las tres mil palomas y un loro", 1977) pero con Rosicler (1976 y re-posición en años sucesivos) se logra captar a un público masivo de 53.240 espectadores. Posteriormente el público se estabiliza en una cifra de algo más de 20 mil en "El último tren" y "Lo crudo, lo Cocido, lo Podrido".

Este hecho permite ya establecer que la compañía ha formado a su alrededor un público significativo. Sin embargo, la mantención de éste no es tarea fácil, ya que es muy sensible a variar de acuerdo a la obra presentada, a la situación socio-económica del país, etc.

Meza : "Nos vamos a dedicar, si podemos, a una etapa de difusión. Tenemos la necesidad de este teatro popular ya que pensamos es importante llegar a estos sectores. Pero por otro lado, no podemos hacer la locura de abandonar un público estable que ya tenemos".

"El problema está en cómo hacerlo. Por otro lado nosotros dependemos de la taquilla. Nos piden funciones a muy bajo precio y algunas veces se reparten entradas gratuitamente, porque en este país hay gente que no tiene plata ni para la locomoción.

"Las posibilidades son muy limitadas, pero nuestro pensamiento siempre estuvo en eso, desde el comienzo. El sistema de promotores que iban aquí o allá o a los colegios fracasó. Después se cerraron los colegios también para nosotros, porque empezaron los Directores de estos establecimientos a preocuparse de "qué teatro van a ver" (1). Durante un tiempo los escolares fueron un público importante".

Tanto por lo anterior, como por el interés de acceder a públicos populares no tradicionales de teatro es que, como se ha visto, Imagen ha realizado acciones destinadas a incorporar a estos sectores. Fundamentalmente, mediante el esblecimiento de precios diferenciales para escolares y organizaciones. Esta última modalidad ha sido especialmente exitosa, incorporando a empleados, obreros y pobladores a través de los llamados "convenios": una organización contrata una función para ser dada ante sus miembros quienes, a cambio de su asistencia numerosa, pagan entradas rebajadas. Modalidad que también ha sido usada por otros teatros.

Junto con permitir este sistema la asistencia de personas que no podrían pagar una entrada completa, la asistencia grupal implica una motivación interpersonal y dirigida a los miembros de una organización, que quizás no se sentirían estimulados mediante una convocatoria formal e impersonal como la que se realiza a través de los medios de comunicación de masas. A la vez, con ello se genera una

---

(1) Se refiere a la existencia de una autocensura de parte del profesorado para llevar a los alumnos a teatro chileno de carácter contingente, más aún cuando estas obras no suelen contar con el auspicio del Ministerio de Educación.

modalidad distinta de recepción teatral : la asistencia al teatro ya no es una experiencia individual, sin referente en su medio, sino que es un acto colectivo que permite la discusión crítica de la obra en relación a una realidad social y cultural definida, como también incorporar temas, situaciones, personajes y lenguaje artístico al conocimiento compartido del grupo, enriqueciendo su sub-cultura.

Sin embargo, esta forma de ligazón teatro-organizaciones sociales también es dificultosa, dada la atomización de la sociedad chilena actual y los problemas por los cuales atraviesan estas mismas organizaciones.

Entre las cuatro compañías independientes que componen la serie Testimonio registrada por CENECA, el Teatro Imagen aparece como la que ha efectuado con mayor frecuencia el desplazamiento desde sus salas estables (Teatro del Angel, Sala del Instituto Chileno Francés de Cultura, Sala Patropol y actualmente, Sala Bulnes, con una continuidad de dos años de representaciones) hacia otras salas pertenecientes a sectores laborales específicos o escenarios abiertos a la comunidad, (Sala de la Cámara Chilena de la Construcción, Sala de la Compañía de Teléfonos, Escenario del Parque Bustamante) o en giras a ciudades de provincia (Concepción, ValLENar, Viña del Mar, Melipilla, Rancagua, Puente Alto, Nacimiento).

Esta característica de búsqueda de públicos no habituales, entre los cuales han logrado una amplia aceptación, demuestra su coherencia con los postulados teatrales y con la preferencia de la compañía por géneros como el drama realista; abiertos a la sensibilidad popular.

Respecto de las relaciones con el público a través del debate como método de comprobación del tipo de recepción alcanzado por la obra, la compañía circunscribe este mecanismo sólo al público que considera más susceptible al efecto modificador postulado.

Meza : "Realizamos foros cuando tomamos contacto con los elementos que nosotros encontramos más significativos, que son el público estudiantil y el público popular. El término "popu -

lar" es bastante ambiguo, porque en gran parte el público que paga su entrada también es un público popular. Ese público que recibe con mayor fuerza el peso de la opresión del momento es lo que vagamente llamamos "público popular": grupos de pobladores, trabajadores ferroviarios o estudiantes. En este momento, nosotros pensamos que es muy necesario hablar con ellos".

Establecen una distinción entre ese público popular y lo que llaman "público normal" integrado por los espectadores que van al teatro como uno de sus hábitos culturales.

Meza : "Pensamos que plantear el debate a un público habitual de teatro es ahuyentarlo. Es un público que ve la obra, y luego se va; tiene el derecho a pensar lo que se le antoje, y lo discutirá en su medio. Esa es una de las gracias que tiene el ir al teatro".

Frente a estos públicos, estaría un público al que llaman de "parroquia", caracterizado por una adhesión ideológica anticipada a los postulados de la obra y, que demanda de prererencia un teatro confirmador. Rechazan de plano esta relación, así como la que se establecería a través de un teatro didáctico-demostrativo, el que denominan "concientizador" (1).

Meza : "Pensamos que en ningún caso debemos hacer un teatro "concientizador" o tomar los elementos que nos lleven a demostrar ciertas cuestiones. Una cosa esencial que nos planteamos es que no queremos un público de parroquia. Lo tenemos también, pero eso no es lo más importante".

El rol modificador que debe asumir la representación teatral se plantea en oposición a los medios de comunicación masiva, especialmente a la televisión, que difunden mensajes impuestos, alienantes, deformadores. Frente a este "enemigo de la cultura" el teatro cumpliría la función de recuperar a un público que, por el solo hecho de asistir

(1) Este teatro, centrado en una toma de posición definida y puntual, se opondría al concepto más amplio de "teatro modificador" antes mencionado.



a las representaciones teatrales, está manifestando una actitud anti-conformista y una opción por formas culturales más auténticas.

Este público, aunque numéricamente reducido, cumple un rol estratégico, ya que posee un poder de irradiación hacia otras personas que no son público de teatro, creando instancias de comunicación diversas a las impuestas por los medios que difunden la ideología dominante.

Meza : "Cuando hablamos de "enemigo" hablamos de los que están en contra de nuestra cultura. Es algo muy claro. La televisión es para nosotros un enemigo fundamental, pero no como medio de comunicación, ya que es un medio técnico maravilloso que el hombre ha descubierto y desarrollado. Lo es debido a las manos en que está. En nuestro país no existe una política cultural coherente; lo que existe es un intento de destrucción de la cultura. En esta situación, para nosotros hacer teatro es una reponsabilidad histórica. Todo lo que sea denunciar los atentados a la cultura es positivo.

"Pensamos que ese público que va al teatro tiene cierta disposición y una necesidad de comunicación de ser humano a ser humano. Esa comunicación que establece en el teatro lo lleva también a establecerla en la vida real. Es algo lógico, la gente que va al teatro tiene poder de irradiación. Existe un poder amplificador en los espectadores de teatro".

A P E N D I C E I

FICHAS TECNICO - ARTISTICAS

"EL DIA QUE SOLTARON A JOSS"

Autor : Hugo Claus

Nacionalidad : Belga

Actores : Tennyson Ferrada (Joss Vermeersch),  
Yael Unger ( Jeanne), Jorge Gajardo  
en reposición Gonzalo Robles o Sergio Ma -  
drid (Eric).

Dirección: Gustavo Meza.

Escenografía reposición: Gustavo Donoso

Iluminación reposición: Carlos Figueroa

Fecha exhibiciones : Noviembre 1974 - Mayo 1975

Reposición: Noviembre 1979 - Diciembre 1979

Sala : Estreno en Teatro del Angel,  
Reposición, en Sala Bulnes.  
1.713 adultos

Cantidad de Público en 919 estudiantes

Ambas temporadas : 2.631.

R E S E Ñ A :

Joss viene de la cárcel en donde ha estado recluso unos meses por delito sexual cometido en su propia hija. Aparece también Jeanne, su esposa. Y en una larga, reiterativa e hiriente conversación nos enteramos de que Jeanne, mientras Joss se hallaba en prisión, aceptó los requerimientos de Eric, del cual ha tenido una hija. La situación es aceptada por el marido.

La historia del convicto permite a Claus mostrar la dolorosa tragedia del hombre común que lucha por mantener su dignidad de ser humano en un mundo alienado por los medios de comunicación, el dinero, la idolatría del deporte y del sexo usado sin destino, mientras debe dominar al mismo tiempo sus propios demonios.

P. J. L. Ercilla, Nov. 3 / 74

" MI ADORADA IDIOTA "

Autor : François Boyer  
 Nacionalidad: Francesa  
 Actores : Yael Unger, Tennyson Ferrada.  
 Dirección: Gustavo Meza  
 Escenografía: Gustavo Meza, con la colaboración de alumnos de la Escuela de Teatro.  
 Producción: IMAGEN.  
 Fecha de exhibición: Junio - Septiembre 1975.  
 Sala : Teatro del Angel.  
 Giras : Viña del Mar, Vallenar, Melipilla y Concepción.  
 Cantidad de público : 7.617 adultos  
                                   5.143 estudiantes  
                                   12.760 total

R E S E Ñ A :

Aquí se resume algo del drama de un grupo de seres cuya máscara y rol ahogan al hombre que palpita debajo. Las palabras de Stocchi : "Yo me siento perdido sin un reglamento para aplicar", sintetizan algo de lo que subyace en la obra.

Cierto es que todo sucede en una isla mítica y lejana. Pero al final comprendemos que todo el tiempo nos estaban hablando a nosotros.

JUAN ANDRES PIÑA.

" TE LLAMABAS ROSICLER "

Autor : Luis Rivano e Imagen

Nacionalidad: Chilena

Actores : Yael Unger (Rosicler), Tennyson Ferrada (Mario); Gonzalo Robles (José Eduardo); Malú Gatica y Amelia Requena\*(~~María Ester~~); Juan Cuevas (Maturana); Pablo Vera (Manuelito).

\* Actrices del 1er. y 2° montaje, respectivamente.

Dirección : Gustavo Meza

Escnograffa: Patricio Orostegui

Vestuario: Gustavo Meza

Iluminación y Sonido: Carlos Figueroa

Fecha Exhibiciones: Abril 1976; Octubre 1976.  
Sala Instituto Chileno Francés de Cultura.

Reposiciones : Febrero - Abril 1977  
Abril - Junio 1979  
Sala Bulnes.

Giras : Concepción, Viña del Mar, Vallénar, Rancagua, Malipilla, Puente Alto, Nacimiento.

Funciones Especiales: Compañía de Teléfonos; Cámara Chilena de la Construcción; Parque Bustamante.

Cantidad de Público : 34.006 adultos  
19.234 estudiantes  
53.240 total.

R E S E Ñ A

La acción está ambientada en 1963 en una enorme casona, una de esas mansiones aristocráticas venidas a menos. Allí viven en distintas piezas, Rosicler y su hombre, el jubilado Padilla de 50 años; la hija del dueño de la propiedad, María Ester, a quien sólo le quedan los aires de dama; José Eduardo, un joven estudiante universitario que más que en calidad de arrendatario, está en la categoría de mantenido de la señora de la casa; Manuelito, un poeta que vive a medio camino entre los versos y el alcohol; y Maturana, un ex-guardián de banco que hace las veces de mayordomo de la mansión con excesivo celo.

PEDRO LABRA, "El Cronista"  
4 Abril /76.

Como en el tango, todos sueñan con tiempos mejores y lo hacen por caminos separados evitando cualquier relación auténtica. Todos sienten que "están de paso" no más en la casa y esa falsa obsesión se convierte en angustia. El epílogo, si bien a simple vista aparece como melodramático, es el momento en que la trama toma carácter universal. Pues muestra aquella máxima expresión de la libertad humana que es cuando se advierte dónde están los verdaderos valores.

P. V. T. El Mercurio, 3 Abril /76

"LAS TRES MIL PALOMAS Y UN LORO".

Autor : Andrés Pizarro

Nacionalidad: Chilena

Actores : Gonzalo Robles (Tomás Peregrino); Coca Guazzini (Laura Valverde); Juan Cuevas (Manuel Vives) Schlomitz Baytelman (Gabriela Moreno); René Zapata (René Zapata); Pepa Duque (Loly); Dafna Roseblum (Lala).

Dirección : Gustavo Meza.

Escnografía y Diseño: Gonzalo Meza

Iluminación y Sonido: Mario Navarrete y Carlos Figueroa

Fecha Exhibición: Junio 1977 - Noviembre 1977.

Sala : Petropol.

Cantidad de Público : 718. adultos  
 530 estudiantes  
 1.248 total.

RESEÑA

La obra intenta ser una evocación de la generación joven de una década atrás. Lo hace a través de la experiencia de un matrimonio separado cuyos cónyuges se acercan y se rechazan en un imposible reencuentro de la relación. Centrada en la aventura interior del joven marido es evidentemente una pieza autobiográfica y confesional.

Tomás es un semi-escritor, semi-alcohólico, perdido en la frustración, el desconcierto, que ahoga el fracaso de sus compromisos (como esposo, como padre, como creador) en tertulias etílicas con un ami-



go, en aventuras amorosas y una especie de lirismo teatral.

Laura, muchacha burguesa, mujer-muñeca, ha tomado un amante pero también intenta reintegrar al joven a su amor posesivo. Gabrielle es la amante de turno de Tomás y un posible nuevo amor para él: de las tres, ella es la única que sabe de verdad lo que quiere, por lo menos en lo afectivo.

Tres Mil Palomas se estructura en un solo acto largo -una tarde de sábado lluvioso-- por medio de una sucesión de escenas con las visitas y los estímulos respectivos en el protagonista, de los personajes que lo rodean, para terminar en unaseudorgía, con dos "lolas" y el amigo. Al final, en la pieza vacía se oye un timbrazo : lo que Tomás no pudo decidir, a lo largo de toda la obra, ¿lo podría haber resuelto el destino?

P. L. El Cronista, 4 Sept. /77.

"T O P A Z E"

Autor : Marcel Pagnol

Nacionalidad: Francesa

Actores : Pablo Vera (Alberto Topaze), Coca Guazzini (Ernestina Muche), Fernando Gallardo (Muche), Juan Cuevas (Tomise), Malú Gatica (Susy Courtois), Mirella Véliz (Baronesa Pitard-Vergnoilles), Vicente Santa María (Regis Castel-Blanc), Gonzalo Robles (Roger de Berville), Oscar Haute (Agente de Policía), Manuel Migone (Venerable anciano).

Dirección: Gustavo Meza

Escenografía y Vestuario: Juan Carlos Castillo.

Iluminación y sonido: Carlos Figueroa

Producción: Marietta Britz

Fecha de Exhibición: Octubre 1976 - Enero 1977.

Sala : Instituto Chileno Francés.

Cantidad de público: 1.110 adultos  
590 estudiantes  
1.700 total.

RESEÑA:

Como "Don Juan", "Tartufo" o "Harpagón", "Topaze" ha llegado a ser, por lo menos en Francia, un sustantivo común. Modesto profesor en el Internado Muche, Topaze es despedido porque se niega a cometer una sinvergüenzura. Da entonces clases particulares e ingenuamente se convierte en el palo blanco de un politiquero y caballero de industria venal. Descubriendo que el mundo no está regido por la moral austera que él enseñaba a los alumnos del internado, se anima, trafica por su cuenta y todo le resulta bien. Uno de los parlamentos que refleja con mayor fidelidad el espíritu de la obra y el personaje es "el dinero lo puede todo, es quien gobierna el mundo... Esos pequeños rectángulos de papel crujiente, he ahí la forma moderna de la fuerza" Topaze lo proclama sonriente y convencido.

ITALO PASSALACQUA. El Mercurio

22 Oct. 76

## "EL VISITANTE Y LA VIUDA"

Autor :	Víctor Haím
Nacionalidad:	Francés
Actores :	"El Visitante": Yael Unger (Dra. Vvianne Lehrbau, -Dumas); Tennyson Ferrada o Vicente Santa María (El Visitante) "La Viuda": Vicente Santa María (Samuel), Tennyson Ferrada (La Viuda).
Dirección:	Gustavo Meza
Escenografía y diseño:	Juan Carlos Castillo.
Iluminación y Sonido :	Carlos Figueroa
Producción :	Teatro Imagen
Fecha de Exhibición:	Mayo de 1977 - Octubre 1977.
Sala :	Instituto Chileno - Francés.
Giras :	Concepción y ValLENar
Cantidad de Público :	6.446 adultos 3.254 estudiantes 9.700 total

### RESEÑA

El "Visitante" tiene un esquema muy simple de acción. Una psiquiatra está a punto de retirarse de su consulta luego de termina la jornada de atención, cuando ingresa a la oficina un desconocido. Se trata de un loco, homicida, un delincuente sexual o un ladrón? Los giros inesperados que va tomando la relación entre estos dos personajes, son la médula de la obra, en la que Haím analiza con suspenso y humor hasta qué punto, en una situación límite como ésta, un psiquiatra es capaz de mantener intacta su propia cordura.

En "La Viuda" una dama acaudalada, dueña de viñas, descubre que su empleado le ha estado robando desde las bodegas y para evitar este problema decide, sencillamente, cortarle la cabeza al ladrón. Durante la obra, el condenado a muerte inventa mil trucos para evitar que su patrona le quite la vida.

"EL ULTIMO TREN "

Autor :	Gustavo Meza e Imagen
Actores :	Yael Unger (Mercedes); Tennyson Ferrada(Ismael Maragaño);Coca Guazzini(Violeta);Gonzalo Robles (Marcial Contreras).
Dirección:	Gustavo Meza
Escenografía:	Alberto Pérez
Vestuario :	Taller Artesanal "La Pulga"
Iluminación:	Carlos Figueroa
Fecha de Exhibición:	Abril 1978 - Octubre 1978.
Reposición :	Abril de 1979(temporada de repertorio)
Sala :	Bulnes
Giras :	Concepción y Melipilla
Funciones Especiales:	Cía de Teléfonos y Cámara de la Construcción.
Cantidad Público :	13.084 adultos
	<u>3.825 estudiantes</u>
	21.909 total

RESEÑA :

La obra cuenta la historia de Ismael Maragaño, viejo jefe de estación de provincia que ha vivido siempre entre trenes, pitos, rieles y humo. Es su mundo que ama e incluso su casa está ubicada a un costado de la línea del tren. Con él vive su hija Violeta, una adolescente que trabaja en un hotel, cerca del caserío. Al empezar la obra llega Mercedes, hermana de Ismael, que vuelve desde Venezuela separada de su marido y en mala situación económica.

Pesa sobre Ismael la amenaza de que el ramal en que trabaja sea suprimido por razones de autofinanciamiento de los ferrocarriles. El encargado de realizar el informe que determine si conviene o no tomar la medida es el joven inspector Marcial Torres, individuo odioso, autoritario y arbitrario, que manejará el asunto a su amaño e influído por sentimientos de venganza más que por las realidades objetivas. Aunque la obra muestra en una hora y media el último paso en la decadencia de esta familia, su suerte estaba echada bastante antes. En efecto, la crisis económica que sufre Ismael se arrastra desde hace años. El cree haberse mantenido a flote por su honradez y responsabilidad cuando la verdad es que ha sido su hija la que, por la prostitución, ha pagado las deudas, y conseguido aplazamientos. El viejo padre vive así en una nube, sin conocer hasta el final una realidad amarga.

JUAN ANDRES PIÑA : Mensaje.

"LO CRUDO, LO COCIDO, LO PODRIDO "

Autor : Marco Antonio de la Parra.

Actores : Tennyson Ferrada (Efraín Rojas); Fernando Farías (Evaristo Romero); Yael Unger (Elia-na Riquelme); Alberto Villegas (Elías Reyes); Gonzalo Robles (Estanislao Ossa Moya).

Dirección : Gustavo Meza

Escenografía : Ramón López

Iluminación : Bernardo Trumper

Música : Jorge Herмосilla

Fecha de Exhibición : Octubre 1978 - Febrero 1979

Reposición : Julio 1979 -Septiembre 1979

Sala : Bulnes

Gira : Concepción.

Cantidad de Público : 15.935 adultos  
9.365 estudiantes  
 25.300 total

RESEÑA:

Tres mozos que pertenecieron a un elegante e influyente restorán siguen manteniendo la tradición, viviendo en el pasado recordando cuando el lugar era visitado por políticos influyentes y por banqueros importantes. Ahora el local está cerrado al público pero en el interior se vive un mundo falso y decadente, esperando que regrese don Estanislao Ossa Moya, quien representa la esperanza.

De los tres amigos, uno, Efraín, trata de romper los esquemas, abrirse al nuevo mundo, borrar el pasado. Su posición frente a la de los otros dos, Evaristo y Elías, produce el conflicto que va "in crescendo". Otro personaje importante es Eliana Riquelme, quien simboliza a aquellos seres que siempre ante un hecho importante, se hacen el loco. Es miedo a la verdad.

El restorán es el mundo de estos cinco personajes. Un mundo alienado, añejo, donde el espectador ve, por momentos, un espectáculo dionisíaco. Donde hay choques, liberación de fuerzas síquicas, erotismo, violencia religiosa y moral. Ante todo esto, el espectador no puede permanecer imávido. Toma partido. Y esto, precisamente es lo que busca el autor. Como decía Artaud : "Allí donde huele mierda, se huele al ser".

M. EUGENIA DI DOMENICO  
La Segunda, 3 de Noviembre/78



"Cuestión de Ubicación": mirada descarnada a sectores populares en el último episodio de "VIVA SOMOZA".



" VIVA SOMOZA "

- Autor :** Gustavo Meza y Juan Radrigán
- La obra se divide en "tres cuestiones intrínsecamente perversas": "Cuestión de descendencia", "Cuestión de oportunidad" y "Cuestión de ubicación".
- Actores:** Tennyson Ferrada, Yael Unger, Gonzalo Robles, Mónica Carrasco.
- Dirección :** Gustavo Meza.
- Escenografía :** Esteban Fernández
- Iluminación:** Carlos Figueroa
- Fecha Exhibición:** Marzo 1980. - Octubre
- Sala :** Bulnes
- Cantidad de Público:** 14.000 espectadores

RESEÑA:

Se mezclan aquí el absurdo, el realismo, el vodevil, la farsa, el melodrama, todo atraído de punta a punta por un humor entre caricaturesco y siniestro. Cada una de las obras cortas, con su propia autonomía estilística y argumental, trabaja por los materiales de la realidad chilena y mundial.

"Cuestión de descendencia" es la historia de un cuidador de parques y una institutriz que después de ponerse en contacto por cartas, se juntan para "hacer un hijo y prolongarse en el tiempo". Se trata de dos seres reprimidos mecanizados, apegados al estricto reglamento del país donde habitan y que encuentran serias dificultades para engendrar. Formalmente se trata de una farsa absurda, de una pesadilla, donde aparecen temores

infantiles ancestrales : la profesora gritona y dominante, el "hombre del saco", la muerte violenta, el viejo del parque...

En "Custión de oportunidad" un joven ejecutivo de una empresa decide que sus obreros se levanten en su contra y pidan subsidios y realustes en la negociación colectiva para así poder declarar tranquilamente el lock out, pues está en quiebra. Maximiliano Somoza, el empresario, recurre a todas las artimañas políticas y sociales para mover a sus obreros a la rebelión, y sobre este juego de tira y afloja se basa su rápida trama.

En "Custión de ubicación",... una modesta familia de población, que apenas tiene para comer, invierte su dinero en equipos electrónicos altamente especializados, culminando el comienzo de la acción, con la compra de un televisor a color. El sinsentido empieza cuando no encuentran en la casa dónde ubicar el aparato, mientras la hija desnutrida clama por un pedazo de pán.

JUAN ANDRES PIÑA, Hoy, 9 abril, 80

A P E N D I C E I I

---

FRAGMENTOS DE :

"TE LLAMABAS ROSICLER " y

" EL ULTIMO TREN " .

TE LLAMABAS ROSICLER

La acción transcurre en una casa antigua. El escenario presenta un corte, que lo divide en tres sectores. El sector central es el dormitorio de Rosicler y Mario. El lado izquierdo es el término del pasillo; el derecho, un banquito de la galería.

Fragmento del Primer Acto. Lugar de la acción: el dormitorio.

- ROSICLER                   A mí me decían la gringa en Buenos Aires. Eso porque se nota que soy de origen extranjero, aunque no lleve el apellido Ljubetić de mi padre. Porque soy hija del amor y no de la obligación.
- MARIO                      !Qué amor ni que niño muerto! Si el yugoslavo ese se fue y tu mamá se quedó cantando: (IMITANDO A MARTELL) "Adiós, marinero, adiós, etc..." Y le pasó cuatro chauchas para que se fuera en micro de San Antonio a Llo-Lleo. !Amor le llamas a éso! Amor como el que sentía por ti el turco ese.
- ROSICLER                   Tu papá era obrero, pus.
- MARIO                      Y a mucha honra.
- ROSICLER                   Trabajaba en una fábrica de cemento. De ahí te debe venir lo duro de cabeza que eres.
- MARIO                      Fue elegido regidor por La Calera el año 38. Elegido con la primera mayoría. El regidor más joven de Chile... Con el sudor de su frente logró que su hijo estudiara y llegara a ser empleado... Y si no fue diputado, fue porque esos desgraciados...
- ROSICLER                   !Cállate!
- MARIO                      Argentina... argentina iba a ser... Estuvieron quince días en Buenos Aires, tuvieron que regresarse en micro porque el representante se arrancó con la plata.
- ROSICLER                   Pero mi nombre estuvo en las marquisinas de Buenos Aires, ¿sí o no?
- MARIO                      Claro que sí, pero junto con otras cuatro... (IMITANDO A DOLA) Ah, ¿y si yo hubiese aceptado el contrato de Mar del Plata?

ROSICLER

Soy una artista. Eso no es una fantasía. Yo no ando hablando de trámites, de negocios, como otros que yo conozco que se lo llevan sentados ahí en la Plaza de Armas junto con un lote de ociosos dándole comida a las palomas. Todo el mundo te ha visto ¿cierto o no?

MARIO

Es cierto eso, pero ¿y qué? Lo que pasa es que la Plaza de Armas es como el gran living de Santiago. Uno se cansa de trajinar y se sienta. Caminando, todo el santo día para arriba y para abajo...

ROSICLER

Claro. Pa'arriba y pa'abajo...

MARIO

No. Yo me canso después que camino. Y camino porque tengo dos piernas que me funcionan.

ROSICLER

¡Voy a sanar! Y voy a seguir mi carrera. Y ese día te voy a dejar. Y para verme de nuevo vas a tener que conseguirte ese famoso valécito en la Municipalidad.

MARIO

(VA AL ARMARIO) ¿Sabes lo que es esto? ¿A ti que te gustan tanto las verdades...?

ROSICLER

No sé, ni me interesa.

MARIO

Lee. Lee lo que dice aquí: "Fractura desplazada. Irrecuperable".

ROSICLER

¡Con un buen médico yo puedo sanar!

MARIO

¡Nunca! ¡Nunca! ¡Métetelo en la cabeza...! Además, eso debiste haberlo pensado antes, en vez de salir con ese famoso turco. Turco borracho que te estrelló contra un poste. Dime, ¿por qué salías con él? ¿Por que te gustaba? ¿Porque lo querías? ¡No! Porque él te daba más cartel. Así las otras pensaban que tú estabas más arriba ¡Por eso! ¡Por arribista! No paras hasta quitárselo a la Nelly. Y después, claro: "métele, mijito, más rápido mi amor. ¡Métale fierro, mijito, que nadie nos alcance...!" Y cuando el turco

desgraciado vió que el poste se le venía encima ¿qué?  
 ¿Pensó en tí? No, ... pensó solamente en hacer el  
 viraje. Justo para salvar su propio pellejo. Y después  
 no fue capaz siquiera de llamar la ambulancia. ... ¡Claro,  
 ...! Si su nombre podía aparecer en el diario. ¡No!  
 ¿Cómo se te ocurrē? ¿Su foto en la primera página  
 de "El Clarín"? ¡no! Seguramente pensó: ¿Qué iré a  
 decir mi esposa? ¿Y mi hija que está por debutar en  
 sociedad? ¡Se arrancó el cōbarde! ¡Y te dejó desangran-  
 dote en medio de los fierros retorcidos!

ROSICLER        ! Basta! ¡ Cállate!

MARIO            ¿ Y quién te recogió?

ROSICLER        ! Cállate!

MARIO            ¿ Quién te cuidó?

ROSICLER        ! Cállate, viejo amargado!

MARIO            Sí. No le importaste un comino al turco ese, al Seve-  
 rito, a los empresarios... Porque para ellos eres un  
 animal.

ROSICLER        ! Cállate!

MARIO            Una yegua de carrera. ¿ Y sabes tú lo que hacen con  
 una yegua de carrera cuando se le rompe una pafa...?  
 La sacrifican... Les pegan un tiro, aquí... A no ser  
 que haya alguien que se cuide de ella. Alguien que las  
 quiera de verdad, aunque no vayan a ganar una sola ca-  
 rrera más.

ROSICLER        ! Yo no te quiero! ¡ No te quiero! Y te voy a dejar. Te  
 voy a dejar.

MARIO            Andate, entonces ¡ mierda! Andate de mi casa! (LE  
 MUESTRA LA PUERTA).

EL ULTIMO TREN

- MARCIAL El señor Maragaño? No está en su puesto.
- MECHE No, tuvo que salir....
- MARCIAL Quizá sea mejor así. He venido a notificar el corte del selector y la supresión del ramal desde hoy. Aquí está la circulación y el oficio correspondiente.
- MECHE Esto es definitivo?
- MARCIAL Definitivo.
- MECHE En qué condiciones queda Ismael?
- MARCIAL Estamos estudiando su caso junto con el resto del personal de este ramal. Desgraciadamente no todos podrán quedarse.
- MECHE De qué depende? De las calificaciones? Ismael siempre ha tenido los mejores puntajes.
- MARCIAL Ese es un factor a su favor... pero hay otros que cuentan quizás más.
- MECHE Como cuáles?
- MARCIAL Sus últimas actitudes... Ha estado obstaculizando orientaciones de la Dirección, por decirlo suavemente (PAUSA) En realidad ha intentado un boicot junto con otros. Se han rebelado contra las últimas medidas.
- MECHE Y usted, no puede hacer nada por él?
- MARCIAL Conmigo no se ha portado nada de bien... pero en esto lo personal no cuenta. ¿No le importa que me sienta? Esto de estar visitando todas las estaciones... Ahora no queremos despedir por listas. Tenemos que cuidar a la gente eficiente.

MECHE

Entonces, por favor, escuche. Mi hermano ha sido siempre muy eficiente, pero ahora está pasando por un momento terrible.

MARCIAL

Lo he observado.

MECHE

Yo diría que está muy mal. Ha perdido el control que lo caracterizaba... Se ha dejado llevar por la desesperación.

MARCIAL

Efectivamente.

MECHE

Pero tome en cuenta usted que todo eso es producto de su inmenso cariño por la empresa de FF, CC... nada más que por eso... Toda nuestra familia ha nacido y muerto en el riel... La sola idea para él de ser echado, de dejar lo que ha sido eje, centro de su vida, lo atormenta hasta el punto que lo pone fuera de sí.

MARCIAL

Esa es la expresión exacta: fuera de sí. (SE LEVANTA)

MECHE

Porque, piense, son 55 años, toda una vida en esto, cumpliendo bien, dando lo mejor. Otra cosa ¿cuánto le queda para jubilar? Una miseria. Que lo despidieran en este momento sería terrible... Compréndalo, se lo ruego. Tengan paciencia con él. A nadie puede hacerle daño si le dan la oportunidad de jubilar como se lo merece.

MARCIAL

Señora, la he escuchado pacientemente, le pido a usted que haga lo mismo. Usted ha resumido bien. El señor Maragaño es un hombre que ha perdido el control, que está fuera de sí... y ahora póngase en mi caso... Me envían con la misión de observarlo para informar sobre él. ¿Me comprende? ¿Con qué criterio? Que los FF, CC. se autofinancien. Si yo me pongo a pensar en términos humanos tendría que dejarlos a todos trabajando, y no despedir a nadie. Pero precisamente, ése ha sido el daño que le hemos estado causando al país, y digo hemos porque todos somos responsables del despilfarro, todos hemos pensado hasta ahora "el estado paga".



MECHE

Pero hay casos y casos. ¿No es cierto? Ismael está quebrado hasta en sus negocios particulares (LE TOMA DEL BRAZO) Se lo ruego, haga algo por él.

MARCIAL

Todos son casos desesperados señora, pero la economía es dura, fría, yo diría hasta implacable.

MECHE

Marcial, usted es todavía muy joven, tiene el optimismo de una vida por delante, pero piense en su padre, en su familia, en usted mismo cuando envejezca y tal vez se vea enfrentado a una situación como ésta. No cargue en su conciencia con esta injusticia, no lo haga, se lo ruego.

MARCIAL

Señora, no pierda el tiempo. La resolución sobre su hermano está prácticamente tomada por la dirección.

MECHE

¿Cómo quiere que se lo pida? ¿No se da cuenta que me estoy humillando?

MARCIAL

No es momento para ruegos señora. El señor Maragaño me ha levantado unas calumnias inaceptables y me he visto en la obligación de retener una carta suya dirigida a la dirección con calumnias absurdas. Todo esto lo hice para que él no siga perjudicándose... ¿Vé que yo no puedo hacer más?

MECHE

Yo estoy dispuesta a pagarle, a retribuirle todas sus molestias, a pagarle con lo que sea... Necesitamos esta casa... No tenemos dónde irnos... Estamos en la miseria. (SE MIRAN).

MARCIAL

(LE ENTREGA LOS PAPELES. ELLA SALE).

VIOLETA ENTRA EN LA HABITACION BUSCANDO A MERCEDES. LLEVA UNA MALETA EN LA MANO.

VIOLETA

!Tía!...!Tía Merceditas, ¿dónde estás? (DEPOSITA LA MALETA EN EL MEDIO DE LA HABITACION Y VA AL INTERIOR DE LA CASA).

el último... 10Z...

MARCIAL

(HABLA POR EL SELECTOR) A10?... Central?... Estación "El Sauce", Inspector Marcial Contreras, Servicio de Transportes. Mire, a contar de esta fecha, esto queda con servicio cerrado y paradero sin personal. No, no, no. ¡Aunque le pidan línea...! ¡Es una orden!... ¡Positivo! (CORTA, RECORRE EL LUGAR CON LA VISTA, ESTA POR IRSE PERO SE ARREPIENTE Y DE UN TIRÓN ROMPE LOS CABLES DEL SELECTOR).

\*\*\*

CUADERNOS CENECA

AREA - TEATRO

SERIE TESTIMONIOS

"MANERAS DE HACER Y PENSAR EL TEATRO  
EN EL CHILE ACTUAL".

1. El Teatro "La Feria"
2. El Teatro "ICTUS"
3. El Taller de Investigación Teatral
4. El Teatro "Imagen"

Las opiniones expresadas en los  
Testimonios no representa nece-  
sariamente el pensamiento de  
CENECA.



o por el impresionante disparo de Leonel Herrera. En la noche