

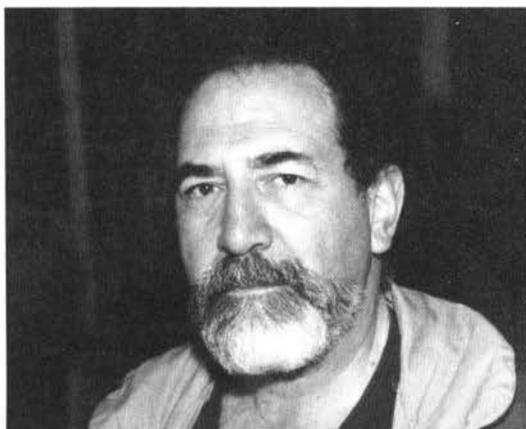
# Yo pecautor me confieso ante ti...

Gustavo Meza

**Gustavo Meza Wevar:** *como director, ha montado más de 80 obras y trabajado en casi todas las compañías profesionales, universitarias e independientes de Chile. Profesor de actuación y dirección, ha trabajado en universidades e instituciones privadas. Ha sido miembro del Consejo Directivo de la Universidad de Chile y presidente de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile. Como dramaturgo, ha estrenado diez obras en Chile y el extranjero. Se ha desempeñado como actor, vestuarista, iluminador, productor, guionista y director en el cine y la televisión. Es el Director Académico del Teatro Escuela Imagen y dirige todas las obras de la compañía Teatro Imagen, siendo autor de varias de ellas: **El último Tren, ¿Quién dijo que el fantasma de Indalicio había muerto?, Murmuraciones acerca de la muerte de un juez, El zorzal ya no canta más.***

Comencé mis actividades de autor-director muy tempranamente; en realidad, mi primer acercamiento al teatro fue ocupando ese lugar en las jornadas artísticas organizadas en mi colegio. Luego, al entrar a la Universidad de Chile a estudiar teatro, fui fiel a mi especialización en dirección, aunque con un persistente coqueteo con la actuación, la escenografía-vestuario-iluminación y la escritura de textos.

Mi compulsión por la creación y desarrollo de la dramaturgia nacional me llevó, como director urgido por los estrenos, a meter mano en los escritos de autores noveles, otros no tanto y algunos bastante pasaditos. Esta práctica es una constante en los grupos de los que formo parte y es llevada a cabo por actores y director en presencia o ausencia del autor de los



textos. La técnica para perfeccionar las obras comienza generalmente con improvisación de situaciones y, luego de un entretenido juego en terreno, se reescribirá y montará previo concienzudo análisis. A esta técnica de reciclaje de autores nacionales la llamábamos en el TUC *sacar ciegos a mear...* ¡y vaya la cantidad de ciegos que sacamos a mear!

En el TUC (Teatro de la Universidad de Concepción, institución que me contrató recién egresado de la U. de Chile), aparte de dirigir y ocasionalmente actuar (me forzaba a cumplir esa labor para no perder el punto de vista del actor en el proceso creativo, pérdida que lleva a los directores a la fatalidad, amén a los autores), tenía la misión de escribir los espectáculos de Navidad, los sketches de las fiestas de la Universidad o de montajes didácticos como **Dos horas con Willy**, escrito en colaboración con Shakespeare. Vuelta a Santiago, al retornar a la Universidad de Chile como profesor de actuación de primer año, me propongo la formación de actores que manejen los resortes de la dramaturgia desde dentro y fuera del escenario, traspasando de lo literario a lo teatral cuentos, novelas o poemas (práctica que mantengo en la escuela que fundé luego que el heroico ejército de Chile me rogó que abandonara mi Universidad). Este trabajo, sumado al Teatro Callejero formado por alumnos y actores, nos exigía la creación semanal de pequeñas obras (más bien sketches) destinadas a representarse en las concentraciones políticas, que en ese momento eran muchas. Eran tantas las suspensio-

nes de clases por movilizaciones que a todos nos parecían justas (no tener una posición política en esos tiempos equivalía a que en estos días un joven no supiese distinguir una zapatilla Nike de una Bata) que casi no quedaba tiempo para las horas normales de clase.

La única forma de mantener al curso trabajando lo conseguí con este grupo callejero, que tomaba un suceso de actualidad, lo teatralizaba y lo representaba en el mitin de ese día. La producción creativa era vertiginosa: ¿Cuál es la noticia? ¿Quiénes son los personajes? ¿Cómo se articula el argumento? ¿Tenemos clara la idea central? ¿Sí? Bien, se visten con esto, con esto y con esto y.... ¡a la calle, mierda! Esta fue una arenga premonitoria, porque ¡a la calle, mierda! nos fuimos el 11 de Septiembre los veinticinco actores y directores de planta, más todos los profesores de la Escuela para dar paso a la mediocridad

Cuando junto a Tennyson Ferrada y Julia o Jael Unger (en ese entonces, mi pareja) fundamos el **Teatro Imagen** no existía actividad teatral, salvo el ICTUS y algunas obras infantiles; en las salas penaban las ánimas; gran parte del contingente teatral estaba en el exilio y el que permanecía en el país todavía no levantaba cabeza.

De autores ni hablar. Había que reinventarlos. Los reinventamos; así aparecieron el Paco Rivano, el Pelado Radrigán, Marco de la Parra, Pablo de Carolis, Enrique Lihn, Andrés Pizarro, Sergio Marras y varios más. Entre esos varios más aparecí yo. Ya como autor de verdad, aunque manteniendo mi calidad de *sacando ciegos a mear*, el Grupo Imagen me fue imponiendo la tarea de escribir sus obras cuando no encontrábamos autor o cuando éstos se ponían difíciles. El grupo había crecido integrando a ex-alumnos míos (Coca Guazzini, Gonzalo Robles, Juan Cuevas y otros) y, presionado por las exigencias del momento, la sala que había que pagar mensualmente y el ser consecuente con el público que nos seguía, mantenía y alentaba, comencé escribiendo **El último tren**. No he parado hasta ahora con más de diez títulos al haber de Imagen, que actualmente ha renovado íntegramente su elenco incorporando alumnos egresados de su propia Escuela

(con la excepción de Elsa Poblete, excelente actriz, profesora y compañera) y por profesores formados en esa Escuela propia.

Siempre he considerado la labor del autor teatral inserta en el trabajo del montaje; no porque lo aseguran algunos próceres sino por convicción y doctrina considero al texto letra muerta, invitación a bailar. Sin la participación del colectivo teatral y del público presente en los ensayos difícilmente se logrará un estreno satisfactorio, sólo se *parará literatura*. Las formas de llevar esta tarea adelante variarán según las



**El último tren, autor y director Gustavo Meza. Teatro Imagen, 1978.**

En la foto: Jael Unger y Coca Guazzini

circunstancias. En mi caso, tratándose de un autor de emergencia, jamás escribo un texto sin tener la seguridad de que será representado; representado ahí, en tal fecha y con tales personas. Las más de las veces lo voy escribiendo durante el montaje. Cuando llego al primer ensayo con una de mis obras ya escrita, sé positivamente que ese material será modificado por los actores, por yo-director o por el público que invitamos a los ensayos.

Esta modalidad de aprovechar los aportes del público viene de muy lejos: de estudiante, Pedro de la

Barra me entregaba la misión de *zapus intellectus*, que consistía en escuchar lo que los espectadores comentaban después de la función y, cuando algún comentario o crítica era interesante, debía tomar el mismo bus que ellos y seguirlos a sus casa si era necesario. Yo no sólo asumí sino que sistematicé esta práctica que me ha dado excelentes resultados. Una de sus etapas consiste en invitar público comprometido. Es el caso del **Ultimo tren** en que, terminada una parte de la historia, llenábamos el teatro de cesantes de ferrocarriles acompañados de sus familiares y les mostrábamos el trozo para luego repartirnos el público en busca de una conversación personal que luego evaluábamos. En **Cartas de Jenny** invitamos pobladoras a los ensayos; nos interesaban por el tema, por su entusiasmo de espectadoras vírgenes de teatro y fueron ellas las que casi forzaron al colectivo a incluir dentro del espectáculo prácticas que empleábamos en la búsqueda del personaje y decantación del argumento. Para ser más preciso, junto con el avanzar de la obra vamos entregando la visión intuitiva que el actor tiene de su personaje en sonido y movimiento. Esto implica que el actor llena el espacio apoyando su coreografía en sonidos que el personaje le sugiere, otro actor realiza el mismo trabajo para darle al actor una visión más clara de la imagen creada y... quien haya leído o visto

las **Cartas...**, se dará perfecta cuenta a qué me refiero. Quien desee saber más de esta técnica, hay otros escritos míos que lo explican minuciosa y latamente... Lo cierto es que estas espectadoras-colaboradoras se negaron terminantemente a que esos ejercicios fueran excluidos de la obra y tenían toda la razón. Creo.

En cuanto a las historia y temas, nunca me siento a pensarlos, son ellos los que me buscan a mí, me asaltan, me persiguen majaderamente hasta que no me queda otra que afrontarlos. Hago entonces un resumen de los personajes y del argumento y, cuando descubro la idea central, cuando me doy cuenta del



*Cartas de Jenny*, Teatro Imagen, 1989.  
En la foto: Jael Unger y Elvira López.



*Lo crudo, lo cocido,  
lo podrido*,  
Teatro Imagen, 1978.  
En la foto:  
Tennyson Ferrada,  
Gustavo Meza (director),  
Jael Unger, Gonzalo  
Robles, Fernando Farías,  
Marco A. de la Parra  
(autor) y Alberto Villegas.



Inicios del Teatro Imagen en la sala del Instituto Chileno-Francés de Cultura, 1976. Pablo Vera y Coca Guazzini en *Topaze* de Marcel Pagnol.



Tennyson Ferrada y Gonzalo Robles en *Quién dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto*, 1981.

motor interno que me puso en marcha, la cosa está lista, el resto es *coser* y *cantar*. El proceso no es muy distinto al empleado en los años del Callejero con mis alumnos, ni muy diverso al empleado en *sacar ciegos a mear*, claro que ahora soy mi propio lazarillo sacándome a mear a mí mismo. Lo que no es tan fácil, porque requiere la concurrencia del resto del equipo en la *sacadura*.

La forma, el estilo y género de mis obras no responde a una premeditación, es siempre una consecuencia del contenido. Los contenidos se hacen cargo de bucear y encontrar la forma más adecuada de expresarse. Salvo en casos aislados, como en **El últi-**

**mo tren**, en que elegí el formato de melodrama clásico de los años veinte para denunciar abusos políticos el que, sumado a otras novedades llamamos teatro *antibrechtiano*; igual cosa en **El fantasma de don Indalicio**, en que busqué el paralelo del folletín de la vida real con la tragicomedia Shakespereana. El modo particular que actualmente caracteriza a Imagen surgió como resultado de los contenidos que desarrolla.

La alternativa entre teatro visual y otro hablado me parece un falso dilema, por no decir una pendejada; quien creó al hombre le permitió que se expresara con el cuerpo y con la voz, le regaló además el desplazarse en el espacio: ¿cómo no aprovechar esas dos maravillas a fondo? En el texto está el germen del movimiento y sonido al que el actor y el director, en su calidad de aprendices de brujo, darán vida y es por eso mismo que tienen la licencia de cambiar el texto hasta encontrar *la palabra precisa, la mirada perfecta, el equilibrio constante*. Largas y gratas horas dedico a este juego tanto como autor, director y profesor (llevo en mis espaldas varios talleres internacionales de **sonido** y **movimiento**) y ello, más la exigencia de que los actores trabajen con **imágenes**, sumado a ensayar con presencia y aporte del público, constituyen tres de las características diferenciadoras de nuestro teatro.

Por desgracia, uno no cuenta con su Nemirovich Danchenko como Stanislavsky, o con el crítico que le explicó a Grotowsky el sentido de su estética. Uno tiene que confiar en los amigos y en que la naturaleza lo premie, de cuando en cuando, con uno de esos estados de iluminación zurumbática en el transcurso de alguna representación de sus obras. Donde seguro se logra ese estado es en las representaciones en el extranjero, sean las obras representadas por elencos chilenos o extranjeros. De preferencia extranjeros, porque es ahí cuando la diferencia de acento, de modos y de prejuicios produce la tan necesaria enajenación total.

Mi yo-director trabaja en envidiable armonía con mi yo-autor y, aunque entre ellos se quieren y se

admiran, son implacables el uno con el otro, no se dejan embaucar: muchas veces los actores tratan de hacer alianza con el autor para impedir que el director no corte escenas, parlamentos o cuadros, pero el director es inmovible. Esa técnica de lograr tan productiva esquizofrenia me la inculcaron a sangre y fuego los excelentes profesores que tuve en la Universidad de Chile, especialmente mi maestro Pedro Orthous. Este acondicionamiento me permite en los ensayos olvidar que soy el autor, tanto que a veces me refiero a él en forma insolente, ridiculizando sus escritos. No es fácil lograr el estado de *primera vez* en el ensayo número sesenta, pero con un buen entrenamiento se puede lograr.

El respeto por el actor y su proceso creativo es esencial en mi trabajo; el darle tiempo a que construya su personaje, que vuelva atrás o adelante y que acomode e invente los textos adecuados al Frankenstein que él y solo él hará caminar, sentir, ver y pensar durante las dos horas que dura el espectáculo. Detesto a los directores que menosprecian el trabajo del actor y descubro en ellos al actor frustrado, al arquitecto, abogado, médico, publicista o sociólogo que utiliza el teatro en pro de *intereses bastardos*.

El actor es el que da la cara, el que hará el personaje que ambos creamos, el que redondeó mis ideas, quien, con su creación y descarga de imágenes, nos abrirá un mundo interior y exterior, y el que cargará con las culpas si la obra fracasa y, por ende, el que se llevará todos los honores frente a un éxito el día del estreno.

*Nada ni nadie es imprescindible en el teatro*, decían mis maestros eso porque sabían que un actor puede ser remplazado por otro actor. Cuando nació el cine, los pitonisos de siempre dijeron que el teatro iba a desaparecer; está desapareciendo el cine reemplazado por la TV y desaparecerá la TV reemplazada por otra tecnología, pero el teatro seguirá ahí mientras no haya desaparecido el hombre. El hombre-actor, quien con talento, inspiración, técnica y trabajo, lo puede todo. Es por eso que, como autor-director, lo aprovecho al máximo: es el personaje, el actor refiriéndose al personaje, el personaje refiriéndose al actor, al autor

y a los otros personajes. El actor transformado en abstracción del personaje y de sí mismo. El actor construyéndole al espectador los lugares de acción. Nunca falta la persona que se acerca después de la función alabando la *escenografía*: *¡una maravilla la ambientación, sobre todo en la escena del prostíbulo!*; en **Murmuraciones...**; *¿con qué hicieron ese decorado de la pampa, en La Reina Isabel?*, y no había nada: sólo actores.

Muchas veces escribo los personajes pensando en quienes los interpretarán; las más de las veces, como lo han hecho los grandes autores, pensando en las mujeres que amo, otras, en los amigos que quiero. Una vez me encontré con Tennyson en la calle y me contó que en ese momento no estaba haciendo nada. *Eso no puede ser*—me dije— y lo invité a participar en una obra mía que se comenzaría a ensayar en un teatro subvencionado. *¿Qué papel?*—me preguntó. *El Juez*, le contesté, *anda a discutir el sueldo que te van a pagar*.

Nos despedimos y partí a la casa a escribir el papel del juez que, por cierto, no lo había pensando. Pero como dice el Papa que el amor es lo más grande, fue un personaje que se convirtió en indispensable en la obra y la historia es impensable sin la presencia del dichoso juez, que fue uno de los más celebrados en el estreno.

Los estrenos, desgraciadamente, a estas alturas son para mí accidentes que hay que sortear, son una parte ínfima en la historia de las obras; me incomoda no estar nervioso. Añoro los nervios de los primeros estrenos, cuando se iba la vida entre cuadro y cuadro con el radar expectante, captando las reacciones del público como en **El último tren**; esperando que entrara la policía para meternos presos en **¡Viva Somoza!**; atentos para captar si ese público sería capaz de reírse de sí mismo en **Cero a la izquierda**; si podrían pasar por alto la espantosa escenografía en **Quién dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto**; si entenderían y aprobarían una nueva propuesta en **Cartas de Jenny**, si reaccionarían con la misma emoción que las viejas pobladoras con que trabajamos durante meses... y así emoción tras emoción, compartiendo el ajeteo, los regalos, gritos y



*La Reina Isabel cantaba rancheras,*  
Teatro Imagen, 1997.

aprensiones de los camarines: *que está tal actor, tal crítico, tal político*. Un día de estreno me asomé como en el poema de Pedro Sienna *por el ojo del telón*, y cuando me di cuenta que la mayor parte de los asistentes iba a verse a ellos mismos y no a la obra y que gran parte de los críticos, antes de apagarse la luz, ya sabían lo que iban a escribir, me dije: ésta es una función más y si tiene algo de especial es que de seguro es la peor función de toda la temporada.

El equivalente al estreno es el día en que se produce verdaderamente el fenómeno teatral con los actores montados cómodamente en sus personajes frente a un público receptivo, entretenido a morir, sentado en la punta de la butaca y respirando a un mismo ritmo. Llevábamos un mes de funciones de las **Murmuraciones acerca de la muerte de un juez** cuando, a poco de comenzar una función de estudiantes que entraron de malas ganas y comiendo chicle,

repentinamente un sonido, una luz y se produce el milagro. De ahí en adelante no voló una mosca: el público emitía al unísono pequeños ruidos guturales como si compartiera un acto de amor con los intérpretes. Sentado en la última fila comencé a mirar a los personajes como en un sueño, ajeno a mi creación, rogando que ese estado no terminara nunca y, repentinamente, me puse a llorar como *una loca perdida* al intuir que había traspasado el espejo, que me encontraba en el Teatro Municipal de Santiago maravillado viendo al Teatro Experimental en **Fuenteovejuna** y la primera versión de **La mesa verde** al mismo tiempo y repitiéndome esto es *lo que voy a hacer cuando sea grande*. Eso tan hermoso, tan gratificante, tan importante para el ser humano.

Durante una gira a la zona del carbón, después de la función de una obra de Manuel Rojas, buscábamos Jaime Vadell, Nelson Villagra, Tennyson Ferrada, Luis Alarcón, Roberto Navarrete y otros miembros del glorioso TUC una picada que, según las buenas lenguas, había recibido un inigualable pipeño de Coelemu, tan necesario para que los actores diluyeran sus personajes y yo pudiera ordenar en mi cabeza las reacciones de los mineros frente a la obra. Al no encontrar lo buscado decidimos ir probando mostos de boliche en boliche hasta dar con el óptimo. En la segunda degustación se nos pegó un borracho que entre bar y bar se acercaba a los actores diciendo *¡qué lindo lo que hacen ustedes!* Luego trataba de seguir su pensamiento, pero no podía porque se ponía a llorar. Esperaba un rato, se acercaba nuevamente con la intención de construir una frase, pero ésta era interrumpida por el llanto, respiraba hondo y repetía su parlamento sollozando... *¡qué lindo lo que hacen ustedes, por la cresta!*, así toda una interminable noche. Pero es cierto que los niños, los santos y los borrachos dicen siempre la verdad **¡Qué lindo lo que hacemos nosotros!**

Que los amargados, los pomposos, los pseudo-intelectuales, los llorones, los copiones, los que se quejan de todo y anuncian desde los tiempos de Aristóteles que el **Teatro** se estaría acabando mañana, que todos éstos se hagan un solo montón y se vayan a su casa o a la cresta, para que queden únicamente los que sienten el placer de tan excelso oficio.