



ROBERTO PABLO
Actor – director teatral

Fecha: 20 de noviembre de 2021

Etiquetas: TUE – TEUCO - Sociedad Anónima – ENATECA – Concepción – Santiago.

Nosotros hacemos teatro callejero, el teatro de calle pide permiso institucional, le dan el permiso, le dan plata y pueden hacerlo. El teatro callejero se toma la calle de forma independiente, a veces también tiene auspicio, pero es un acto más de rebeldía. De decir este espacio es mío y no tengo que pedírselo a nadie. Yo tengo el derecho a ocuparlo.

¿Cuáles fueron tus inicios en el teatro?

Yo nací en Coronel, soy oriundo de la región del Biobío, allí comencé a realizar teatro. Sucede que durante los años setenta, la Universidad de Concepción abre un taller experimental para convocar y formar a personas interesadas en el teatro. Mi mamá me permitió asistir, esto bajo la premisa de que yo no iba a bajar mis notas, y pude ir una temporada.

Luego vino el golpe militar, en ese tiempo yo estaba estudiando Artes Plásticas en la Universidad de Concepción, y durante esa temporada me alejé del teatro hasta que un día, caminando a la Universidad me encuentro con un papelito donde se convocaba a una audición para El Teatro Independiente Caracol, entonces voy y comienzo nuevamente a indagar en el teatro, esto en paralelo a mis estudios.

Recuerdo que, esto durante mi estadía en El Teatro Caracol, uno debía enviar tres copias del texto dramático a la Intendencia, luego ellos te hacían llegar el texto con acotaciones, censura. Además, debías hacer llegar el nombre, rut y dirección de toda la gente que participaba en la compañía, no se podía hacer mucho en ese contexto. Quizás por eso siento que necesito hacer otras cosas y me retiro de la compañía, pero comienzo a convocar a gente de la Facultad de Arte para que formáramos algo.

Paralelamente, el Instituto Chileno Británico convoca a un taller de teatro, sin embargo, hubo problemas en el taller y queda el grupo hecho, y yo digo que es necesario aprovechar esta oportunidad, y así logré formar el TUE.

¿Cuáles fueron las primeras producciones del TUE?

Bueno, allí yo escribí una obra infantil casi en el tono de Walt Disney, con todo lo bueno y lo malo que eso significa, se llamaba *La Bruja y el Lobo*. Y ahí empieza el problema de cómo vamos a trabajar si no había salas de teatro disponibles, entonces propuse salir a la calle.

Más tarde hice un recopilado sobre los versos de Neruda y hago una selección de textos que trabajamos con la compañía. Habíamos hecho un seminario con gente del I.R.A. A¹, un grupo italiano de actores. Ellos proponían algo que era una mezcla entre Grotowski y The Living Theatre, donde el cuerpo se presentaba como un elemento fundamental. De allí comenzamos a trabajar considerando la corporalidad como eje, prescindiendo de otros elementos. Por ejemplo, el vestuario en Neruda eran grandes paños con los que nos envolvíamos, era una obra un poco ecléctica.

Bueno, fue en ese momento cuando se empieza a incorporar más gente a la compañía, y empezamos a trabajar más la expresión corporal, la voz y el canto. Entonces, hacíamos una especie de teatro danza, esto mientras se iba recitando Neruda.

Nos puedes hablar un poco de la búsqueda estética del TUE

Yo fui descubriendo a través del proceso, de forma poco metódica, muy intuitivamente. De la plástica tomo un poco las ideas de la utilización del color, luego propusimos el trabajo de máscaras, etc.

Cuando en 1985 me vengo a Santiago el TUE continuó haciendo cosas, y lo propiamente teatral disminuye. Así hasta que se disuelve.

Bueno, y cuando llego al TEUCO ese año empiezo a tratar de proponer este lenguaje. Yo tenía mucha conciencia que debía enseñar lo que había aprendido, es así como a finales de los ochenta formo al ENATECA, Escuela Nacional de Teatro Callejero, que funcionó por dos años en el Barrio Concha y Toro.

¿Cómo fue tu paso por el TEUCO?

Yo llego, digamos a Santiago el año 1985 en enero o febrero, y empiezo a buscar dónde trabajar y me encuentro con este TEUCO. Yo no tenía dinero, no podía pagar una escuela, por lo tanto, pensé que el TEUCO me podía ayudar en eso. De esta forma, me acerco a ellos y me ofrezco a trabajar de técnico, la compañía necesitaba un técnico en iluminación y sonido para *El último traje del emperador*, donde Renzo Oviedo iba a ser de emperador.

Recuerdo una anécdota de ese tiempo, mira; el estreno de *El último traje del emperador* lo hicimos en el Conventillo, el teatro que tenía Tomás Vidiella en Bellavista. El día que nosotros estrenábamos habían invitado al lugar a unos niños del Hogar de Niño y Patria de Carabineros, esto antes de nuestra función. Luego los chicos se fueron, menos mal, porque después de nuestra presentación, comienza el terremoto de 1985 y destruye todo. Con lo que quedó intentamos remontar la obra, hicimos funciones en diferentes colegios, lugares, salas, etc.

El TEUCO tenía cierto prestigio, por lo tanto, a mí me agradaba estar en una compañía que tenía cierto prestigio, cierta solvencia económica para poder mantenerme. Y bueno, resulta que Oviedo es convocado por el Teatro Itinerante a ser parte de su elenco y deja esa vacante. Juan Edmundo González, que dirigía ese montaje convoca a una audición

¹ Institute di Ricerche Antropologiche sull'Attore (Instituto de Investigaciones Antropológicas sobre el Actor)

y yo participé en ella, quedé haciendo el personaje protagónico de Renzo. Ahí fue cuando me instalé en el elenco.

En fin, así se arma esta cosa y nos hacen una invitación para hacer el remontaje de *La Cándida Eréndira*, obra con la que se había ganado un premio APES, y se vuelve a poner en escena. El problema fue que fuimos estafados por una productora, y eso hace que el grupo se quiebre y que gente decidiera no continuar. Tozudamente yo digo que hay que quedarse, y algunos se quedan. Le digo que debemos volver a salir a las calles. Bueno, habíamos salido a la calle con unos cuentos, pero se estaba haciendo mucho teatro de sala en ese entonces. Por eso propongo salir a la calle para que hiciéramos *Caicaivilú Tenténvilú*, así fue como nace esa obra.

Recuerdo que ya habíamos hecho para la calle dos bichos, como dragones chinos, pero sin la técnica obviamente. Los hicimos muy toscamente en madera y con PVC. En él se podían meter cuatro personas. Bueno ese bicho lo ocupamos para la obra.

Nosotros habíamos sido detenidos muchas veces, teníamos nuestra rayita en la celda de la comisaría. Y con esta obra sucedió que nos van a llevar detenido, pero las cabezas de las bichas no cabían en la micro, los pacos no sabían qué hace.

Luego de esto, comienzo a trabajar en una obra llamada *La pobre cocolina* que es la historia de una gallina, basada obviamente en *La Granja* de Orwell, yo cambié algunas situaciones y listo, la gente entendía muy bien de qué se trataba. Además, estos animales representaban cada uno una posición política. Los perros venían a reprimir toda la cosa, los gatos era super clandestinos, muy rojo y negro; y había que sacar a las gallinas que se iba a ir a la cazuela, etc. También había un caballo con cabeza de esponja. Y nos instalábamos todos y cantábamos: “Cambia lo superficial, cambia también lo profundo”, y ahí discutíamos con Juan Manuel Sánchez, porque probablemente el se encontraba trabajando en la otra esquina y me decía “baja un poco el volumen, porque yo estoy actuando y siempre que me toca te pones a cantar y miran para allá, me dejan sin público”, jejeje. Luego dejamos estipulado que mientras una compañía actuaba, la otra esperaba, así cada una tenía su público.

Bueno, volviendo a la obra, cantábamos esa historia, que tenía que ver con esta suerte de querer un país mejor, de la añoranza por algo que podría haber sido, etc. Era una crítica concreta a lo que estaba pasando, a lo que daban como cultura en televisión. De hecho, aparecía un gallo, había una orquesta de ratones, todos con máscaras; y salían las vedettes, eran tres hermanitas: Mariquita, Maricueca y Maricona. Entonces bailaban y decían: “¿Qué será lo que quiere el negro?”, y se respondía: “que se vaya Pinochet”. En una oportunidad me tocó un rodillazo en plena zona genital, porque había pacos de civil y me escucharon, se encontraban de infiltrados en el público. Y yo los encaré, “la calle es nuestra, la estamos abriendo”.

Nosotros hacemos teatro callejero, el teatro de calle pide permiso institucional, le dan el permiso, le dan plata y pueden hacerlo. El teatro callejero se toma la calle de forma independiente, a veces también tiene auspicio, pero es un acto más de rebeldía. De decir este espacio es mío y no tengo que pedírselo a nadie. Yo tengo el derecho a ocuparlo.

Antes de continuar con Sociedad Anónima, ¿podemos enumerar tu trabajo en el TEUCO?

En el TEUCO participé primero como técnico en el montaje de *El último traje de emperador* y después llegué a ser el protagónico de ese mismo montaje, pieza dirigida por Juan Edmundo González.

Trabajé dirigido también Juan Edmundo en estos *Cuentos Callejeros* que tenían que ver con una sátira hacia la televisión. Luego, se hace el remontaje de la *Cándida* que lo dirige en Nelson Brodt, donde hice una suerte de personaje que era un personaje

múltiple, uno de los más característicos que era el senador. Y después *Caicaivilú* y *Tenténvilú*, que creé y dirigí yo.

Más tarde, vino el quiebre del TEUCO y yo sigo con ellos, y escribo *La Cocolina, pobre Cocolina*, que es la historia de esta gallina. Hasta ahí llego con ellos.

Ellos siguieron después haciendo *La Cocolina*, hicieron algunas adaptaciones que para mi gusto no eran muy satisfactorias, pero yo empecé a armar un montaje diferente y me desentendí.

Así fue como rompí con el TEUCO, luego hice una convocatoria, ya estaba instalado en Concha y Toro 54, era un barrio emblemático durante los ochenta – noventa. Allí forme ENATECA, la Escuela Nacional de Teatro Callejero. Cuando le conté esto a Patricio Bunster, él me señala que era demasiado presuntuoso hablar de una escuela nacional, que quizás había otras cosas. Pero yo dije: “¡hay que sistematizar!”, se trataba de sistematizar de alguna manera cosas del callejero. Entonces era gratis, no se pagaba en esa escuela, había clase de danza clásica, de teatro, de danza contemporánea, clases de actuación, de maquillaje, de zanco, de máscara, de vestuarios y voz, y me parece que dos asignaturas más, eran clases desde las 19:00 de la tarde a las 22:00 de la noche; esto para gente que tuviera un grupo cultural-poblacional. Las personas que allí asistían debían ir replicando lo aprendido con su comunidad.

De ahí – de la ENATECA - surgen los zancos también, surgen muñecos, marionetas gigantes, y tuve la suerte de empezar los carnavales, los pasacalles. La gente se olvida de eso, y cree que se trata de algo espontáneo, pero no, con Sociedad Anónima ya trabajábamos con ellos.

Y bueno, empecé con estas clases, pensé que debíamos nivelar en actuación a todos, especialmente en la voz, porque la voz es fundamental. Supuestamente en el teatro callejero hay que prescindir del texto, porque supuestamente no se escucha nada, y ¡no!, lo que hay que tener es un buen vozarrón, saber manejar la voz, el diafragma, etc. La voz es muy importante, la voz cantada y la hablada también.

Otro punto que le poníamos énfasis era al hecho de que había que trabajar la altura, por lo tanto, también hacíamos clases de acrobacia. Y con estos elementos entre acrobacia y voz, se cantaba en una obra a América morena, América Latina, etc.

Hablemos un poco de la intención política de hacer teatro en dictadura.

Voy a hablar desde mi experiencia, yo siento que es una necesidad inherente al ser humano, el combatir la injusticia y la barbaridad que estás viendo. Seguramente tuve algunos temores de involucrarme en acciones mucho más radicales y elegí la cultura como mi trinchera, como para poder trabajar desde ahí. Sentía que desde ahí se tenía que ser la voz de los sin voz, la voz de los que no estaban retornando, como profesores que no volvían a la facultad, como alumnos o compañeros que no llegaban o tenían que irse exiliados.

Tuve la suerte en Berlín de encontrarme con una compañera que se había tenido que ir exiliada y no me reconoció, y yo le empecé a cantar una canción de una obra en que habíamos trabajado juntos, y ella estaba sentada en la platea y se empezó a dar vuelta y me miró y dijo “¿Quién eres? ¿Quién eres?”. Y yo le decía “Se curan con la vacuna, Con la vacuna de la luna, nu”. Hasta que le dije: “Graciela, soy yo, Roberto Pablo”. Lloramos todos, así pararon la obra, para que calmen a estos tipos, quienes son.

Ahora bien, yo siento que no era cosa heroica. Además, yo creo que no estábamos conscientes, y eso quiero recalcarlo, conscientes del gran paso que estábamos dando en términos culturales.

Yo siento que fuimos una barricada de cultura que se empezó a instalar y que propició que otras disciplinas empezaran también, y que a adoptaran elementos del callejero para hacer cosas.

Era bastante riesgoso trabajar así en esa época, piensa tú que en un momento dado hubo un escuadrón de extrema derecha que amenazaba a los actores de esta cosa y si no, había que irse. Y nosotros propusimos una gran asamblea donde fueron también actores del ICTUS, y propusimos que había que quedarse, que no había que rendirse, e hicimos unos cuadraditos que era unos círculos concéntricos de blanco y negro, que se ponían aquí en el corazón, éramos como una especie de juego de tiro al blanco. Estos círculos nosotros, Sociedad Anónima, los adoptábamos como símbolo de que éramos posibles víctimas.

Nos tenían en la mira. Por eso yo creo que mucha gente no siguió siendo callejero, dado que nosotros éramos bastante confrontacionales.

Eso sí, no éramos panfletarios, porque es muy fácil caer en el teatro panfletario. Nosotros hablábamos de cosas bastante concretas.

Finalmente, nos puedes sintetizar el propósito de ENATECA

Su propósito era capacitar a gente de un rango etario mayor a los 18 años y sin límite de edad superior, en técnicas teatrales que le significaran un aporte a su trabajo creativo. Ya sea porque eran cantantes, o eran payaso, o eran lo que fueran. Y después de pasar por esta etapa de aprendizaje y de apresto, nosotros invitábamos a algunos de ellos que quisieran ingresar a Sociedad Anónima.

¿Quiénes podían acceder a la escuela?

Todo aquel que perteneciera a algún centro cultural popular que tuviera cierto alcance dentro de un espacio social y que no fuera en beneficio solamente propio, sino que todo lo que aprendiese ahí fuera replicado.

¿Cuál era la metodología?

La metodología era de observación directa y de práctica concreta. Yo hacía clases de actuación y de voz, máscaras también. El Pepe hacía clases de zancos, yo le había enseñado. Además, tuvimos muchos aportes desde La Espiral de ese momento. Jorge Olea, por ejemplo, nos hacía danza; Gastón Baltra, fue un gran maestro de la ATECA. Y toda la gente que trabajaba lo hacía gratis, o sea no gratis, se trabajaba por trueque. Así la Escuela funcionó algunos años, fueron tiempos muy importantes para el teatro callejero.