



ALEXIS FIGUEROA
Escritor, actor

Fecha: 4 de octubre de 2021

Etiquetas: TUE - ADA - Concepción

“El Urbano nace con la vista puesta en un teatro que no usa la voz, ni el discurso como principal recurso expresivo, sino que usa la gestualidad y la impresión visual como sus estrategias fundamentales. Eso ya los hace completamente diferentes dentro de la tradición del teatro penquista.”

¿Cuándo comenzaste a trabajar en el TUE?

Fue a finales de 1985. En esa época ya no estaba Roberto Pablo.

¿Puedes reconocer alguna metodología, algún objetivo específico en la compañía?

Cuando entré al Teatro Urbano Experimental, fue cuando estaban muchos de sus miembros fundadores. El Urbano empezó a formarse a partir de un seminario que se dictó en la Universidad de Concepción, que realizó el I. R. A. A¹, era gente de Italia, y participó un grupo de personas que por primera vez se enfrentaron con otra perspectiva de lo que era el teatro. Ahora, El Urbano tiene las siguientes condiciones, nace ligado a personas que no estaban relacionadas con el teatro, sino a las artes visuales, por eso su impronta tan visual. Segundo, El Urbano nace con la vista puesta en un teatro que no usa la voz, ni el discurso como principal recurso expresivo, sino que usa la gestualidad y la impresión visual como sus estrategias fundamentales. Eso ya los hace completamente diferentes dentro de la tradición del teatro penquista. Si yo tuviera que encontrarle una filiación al Urbano sería el Teatro del Silencio, pero sucede que el TUE nace antes que el grupo de Celedón. ¿Qué pasó? Como el grupo era de provincia, nadie lo conoció más que aquí, en la región.

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

Por lo tanto, ¿ustedes no tuvieron relación con gente de Santiago durante esa época?

No. Estamos hablando de los años ochenta, donde las relaciones culturales eran muy escasas. Tal vez, la única relación que se comenzó a establecer fue a través de algo que se llamó el Coordinador Cultural en Santiago y con la agrupación de artistas de Santiago. El Coordinador Cultural, fue el antecedente de lo que después sería en Santiago la Coordinadora de Artistas, pero eso ya entre los años 1982 y 1984. Durante 1984 en Concepción se empezó también a manejar la idea de hacer una especie de coordinadora artística, la que fue nombrada Agrupación Democrática de Artistas, ADA. El Teatro Urbano fue uno de los integrantes fundamentales del ADA, este último empezó a finales de 1984. El ADA reunía en total a unas ochenta personas aproximadamente, en donde había gente de música, de teatro, de literatura, de la gráfica, de la fotografía y esa fue su filiación.

¿En qué trabajos participaste dentro del Urbano?

Yo entré al Urbano a finales de 1985 y trabajé con ellos en 1986 con una obra mía que es *Carretera Auschwitz*, trabajé también en *Horizonte en Rojo*, esta no era mía, pero también participé de ese proceso, y después en 1988 el Urbano empezó a disolverse, para desaparecer pasado los años noventa. Ahora, ¿qué pasa?, ¿por qué desaparece?, porque de alguna manera el Urbano, como muchas manifestaciones artísticas de la época, estaban marcadas por su lucha anti-dictadura. Cuando ya empieza el periodo de “democracia”, esas organizaciones empiezan a perder sentido y empiezan a disolverse. De alguna manera, esto sucedió porque se trataba de teatro y manifestaciones artísticas que se hicieron pensando en la calle, y precisamente con una óptica de calle y de contingencia.

En ese sentido, ¿cómo fue hacer trabajo de calle en dictadura, esto sabiendo el riesgo que se corría?

El ADA, era esencialmente trabajo de calle. El ADA era una organización que trabajó usando la calle, usando las plazas, las poblaciones, y una vez al año tenía una muestra general. Es cierto que la gran muestra del ADA se hacía en un local “oficial”, por ejemplo, en el Colegio Médico; pero el ADA trabajaba en los sindicatos, en Santa Cecilia, en Hualpencillo, en muchas partes y su estructura era para la calle, y el teatro también. El Urbano trabajaba fundamentalmente en la calle. Yo me acuerdo de un trabajo que se hizo en la Agüita de la Perdiz, y me acuerdo, también, de las intervenciones en la Plaza de Armas. De hecho, *Horizonte en Rojo* también se hizo en la calle.

¿Puedes describir un poco *Horizonte en Rojo*?

Yo participé de un paseo en la calle con *Horizonte en Rojo*, todos vestidos con los buzos de colores naranjos.

Horizonte en Rojo es una obra estructurada en cuadros. Esos cuadros lo que hacían era explorar el universo de la alienación, a través de un ser que es una especie de prototipo que viste un buzo naranja y usa caretas, máscaras. Entonces, se hicieron varios cuadros en los que se exploraban las dimensiones de lo que nosotros percibimos en ese momento como alienación física, espiritual y cultural. Se trataba de un teatro gestual, en *Horizonte en Rojo* no hay palabras y se usan muy pocos

elementos en escena, y muy exactos. Por ejemplo, unas barras de coligüe pueden ser escobillones, pero también pueden ser barreras. A los objetos les puedes dar muchas connotaciones, muchas lecturas a partir de cómo los manipulas. O sea, se trataba de jugar mucho con la imaginación del espectador, porque si el palo está así es una barrera, pero si está así puede ser el futuro, la libertad, un báculo, o lo que quieras. Entonces, esa era más o menos la forma de manejar el contenido estético.

Otras obras, estaba *Consuma Consumo Cuidado*, Neruda, *Diálogos entre puntudos y cuadrados*. Por ejemplo, *Consuma Consumo Cuidado* y *Diálogos entre puntudos y cuadrados* eran teatro de agitación, por lo tanto, no se trataba esencialmente de teatro político como se entiende ahora, era teatro de agitación, ¿por qué te digo que no era teatro político?, porque aquí no había un mensaje de: siga a los comunistas, o siga a los socialistas, o siga a estos que la llevan, no. No había un mensaje orientado a cierto sector político.

Recuerdo que en una entrevista el Chepo (Ricardo Sepúlveda) contaba que muchas veces para poder actuar se colocaban diario o algo, para evitar que “los pacos” les pegasen tan fuerte.

Había muchas estrategias distintas para enfrentar lo que pasaba en la calle, pero yo diría que, en esos tiempos, ya entre 1985 y 1986, había una práctica que era parte de una costumbre. Todos sabían que la calle tenía sus riesgos, pero ya habían pasado muchos años de calle, entonces ya había una forma, una costumbre de proceder, una costumbre de enfrentarse al asunto, pasaba a ser un hecho más de la vida cotidiana. Es lo mismo que le pasa a los ambulantes, los ambulantes llevan años perseguidos por los pacos pero siguen vendiendo igual, ya saben qué hacer. Lo mismo pasaba con muchos de los artistas callejeros, ya estaban acostumbrados, sabían qué hacer.

¿Puedes contar un poco de la metodología de ensayo?

A comienzos de los ochenta existía un taller que se llamaba Pucalán, que era un taller que quedaba en Rengo, en ese taller se juntó el Calaucán² y el Teatro Urbano, además había clases de arte, etc. De este espacio de formación salieron los futuros interesados en el teatro, en ese sentido y en lo práctico, esta gente de danza también participó del Urbano, como Paola Aste y Cecilia Godoy. Por lo tanto, hay una retroalimentación en donde toda la parte corporal se vuelve vital, más que el discurso, etc. Por un lado, está eso y por otro, la formación del Urbano obedece a este canon de procedimientos que tiene que ver con el ensayo, con el ensayo semanal, con los horarios de ensayo, con el orden de trabajo y, ese orden de trabajo de dónde viene, del orden de trabajo que traían los maestros de danza.

En ese sentido, se diferencian del teatro de la calle que solo hacía improvisación.

² Se trata de la Compañía de Danza Calaucán, fundada en 1983 por Joan Turner, Manuela Bunster y Cecilia Godoy, entre otras, más tarde se integraría Paola Aste. Estas dos últimas también fueron parte del TUE. En: BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Compañía de Danza Calaucán", en: La danza independiente en Chile (1945-2003). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93159.html>. Accedido en 23/9/2022.

Este tenía improvisación, pero el trabajo fundamentalmente tiene un carácter sistemático, de diseño de obra muy cuidadoso, apoyado en muchos elementos visuales y de trabajo a través de líneas de ensayo semanales, dos, tres veces a la semana.

Carlos Poblete en un *paper* que escribió reconoce tres etapas del Teatro Urbano Experimental, la primera definida por el teatro para niños y niñas, luego dos etapas posteriores ¿puedes hablar de ellas?

Claro, primero se encuentran obras como *Los Ángeles Ladrones*, se trata de un comienzo, cuando estaba Roberto Pablo. Después, viene la segunda etapa que es todo lo que te conté yo, y viene un tercer período que es como de consolidación del Urbano, se hacen muchas obras. Se hacen obras completas, como *Estación Obligada*, que es una obra muy interesante, *Carretera Auschwitz* también es una obra interesante. Por un lado, están las obras grandes que duran una hora, las obras de sala que duran una hora, y por otro lado, están las obras de intervención en calle, que son móviles, pueden desplazarse, etc., son más cortas, más dinámicas. *Historia de puntudos y cuadrados* creo es un clásico, usa voz, pantomima, máscaras, y se trataba sencillamente de la oposición entre un sector que son los triángulos y otro sector que son los cuadrados. Con esa dinámica tú puedes hacer una lectura de lo que está pasando que es muy interesante, pero eso es obra de calle. Las otras se pueden adaptar a la calle, de hecho, estaban adaptadas, se hacían pequeños pedazos de esas obras, pero eran obras que pasaban también a la sala.

El TUE ha sido estudiado también dentro de las artes visuales, como *performance*, ¿en qué sentido crees que el Urbano se mantuvo siempre con un pie en el teatro?

La gente que integraba el Urbano lo leía como teatro, en el trabajo del Urbano nadie lo leía como *performance*, ni como manifestación de artes visuales. Lo leían como teatro, era teatro lo que estaban haciendo, aunque fuera un teatro que no dependía del texto era fundamentalmente teatro. Otra cosa interesante, era que los métodos que ocupaba el urbano de formación, si bien se trataba de formación autodidacta, en perspectiva son métodos que tenían que ver con los teóricos de alguna manera europeos del este, como Stanislavsky y Grotowski. Esos eran los referentes, en términos de prácticas de actuación.

Si no me equivoco, *Estación Obligada* es una de las primeras obras en las que ustedes tratan sobre la dictadura directamente.

Sí. Esta obra se hizo en varias partes, yo me acuerdo cuando se hizo en la Sociedad de Carpinteros y Ebanistas, pero se hizo en Santiago también en la sala Claudio Arrau, me parece. Y tuvo exploraciones escénicas en la calle. Yo creo que esa obra es muy clara y fuerte, respecto a lo que se exploró, pero no es una excepción dentro del Urbano; porque el Urbano desde su nacimiento tiene claro que, por un lado, sirve como medio de expresión para inquietudes artísticas y, por otro, como una forma de enfrentarse a la dictadura. Dos cosas que son básicas. No es un teatro de búsqueda por la estética interior, si bien tiene algo de eso, está combinado directamente con el hecho de que es un teatro de “combate” si se quiere.

A mi juicio *Azul*, que puede ser estudiada de manera muy formal, creo que posee un contenido sumamente político también.

Azul es la primera que se hace en aquí, en directo (UDEC), y es un teatro que también es un acto de combate. Esa es la característica básica de Urbano y eso también explica por qué llegado los años noventa desaparece. Hubo una obra después, pero ya no tenía el sentido del Urbano anterior, como eran los noventa, todas las urgencias de expresión se desvanecieron, ya podías votar. Es que, durante la dictadura, el arte fue el espacio donde podían expresarse las cosas que políticamente no se podían expresar, y esta era como una función sucedánea. La gente escribía, la gente cantaba, bailaba, porque ahí podía decir lo que no se podía de otras maneras, pero cuando se abre la democracia, dicen: “Ah ya, ahora puedo ser más directo, puedo votar por mi candidato, ya no voy a seguir con esto” y eso fue lo que pasó.

Volviendo, a lo que me decías anteriormente, cuando te referías a que el Urbano era un teatro político en el sentido de agitación, no era un teatro militante, pero sí habían militancias tengo entendido.

Así es.

¿Pero eso no permeaba precisamente la producción?

No, en absoluto. El ADA fue también una cosa interesante, el ADA llegó a tener a más de ochenta personas y una gran capacidad de armar espectáculos públicos en la calle, los que incluían todas las áreas, desde fotografía, plástica, literatura, música, videos; y, además, eran capaces de levantar un espectáculo con escenario, con amplificación, con todo, en una hora. Fue originalmente una invención del Partido Comunista y se hacían las reuniones en la AGECH³ donde estaba la radio Simón Bolívar. Ahora, si bien esta fue una invención del Partido Comunista, terminó siendo una agrupación de artistas donde había muchas militancias combinadas, donde ningún grupo pudo tener un control hegemónico y donde no hubo grandes luchas por la definición de lo que se estaba haciendo y por el control político del asunto. Al final, en el ADA había gente del partido socialista, del partido comunista, hasta había gente de la DC, etc. y sí habían militantes, pero el ADA funcionaba por asamblea y funcionó bien.

Respecto al financiamiento, ¿ustedes recibían dinero de alguna ONG?

No, para nada, todo fue financiado por nosotros, nunca se recibió ni un peso a través de medios institucionales. El TUE fue independiente en todos los sentidos.

³ Asociación de profesores y educadores chilenos constituidos en oposición al régimen de Augusto Pinochet en la dictadura.