

Archivo y documentación teatral



PRESENTACIÓN

Alberto Kurapel

Alberto Kurapel es un autor proclive a las lógicas estéticas e ideológicas de la posmodernidad —aspecto que ya ha sido constatado en muchas aproximaciones críticas sobre su obra—, relevando la reacción o distancia respecto del estatuto modernista a partir del énfasis en la fragmentación o descentramiento de los discursos y sus respectivas significaciones.

OFF OFF OFF SUR LE TOIT DE PABLO NERUDA —estrenada el 18 de Septiembre de 1986 por *La Compagnie des Arts Exilio*, en el Espace Exilio, Montreal, Canadá— es en principio una performance creada con un objetivo muy preciso: transgredir o socavar el sentido lineal de la memoria —la memoria reificada de un pasado histórico— para avanzar a un estado enunciativo desde el presente. Los recursos utilizados, así como el espacio elegido, confieren un sentido (metacrítico, metateatral) para la idea artística, aunque también denotan el carácter testimonial, biográfico de un tipo de trabajo escénico elaborado con y a partir de las condiciones materiales que ofrecía el exilio a *La Compagnie des Arts Exilio*.

El trabajo de Kurapel es proclive a la diglosia y la intertextualidad, rasgos que subrayan la condición de artista en el umbral de tradiciones, lenguajes y referencias globales. Otro factor relevante en su poética, y que los y las lectores/as podrán apreciar en esta edición de *Revista Teatro*, es la referencia permanente a un espacio latinoamericano, un rasgo que debemos leer a partir de una concepción expandida de la patria, condición indefectible en toda subjetividad diaspórica.

Expresiones como ‘conciencia de la memoria’, ‘la búsqueda de una persona desaparecida en América Latina’ o ‘marginalidad marginalizada’, son referidas por el propio autor en la entrada al texto dramático, algo que también vuelve significativo el episodio de transcodificación teatral, testificado en el paso de la performance al texto dramático, lo que contribuye a fortalecer el programa estético e ideológico del autor.



ENTREVISTA

Alberto Kurapel: su formación artística en Chile, su exilio a Canadá y el inicio del Teatro-Performance

Recuerdos sobre su paso por la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, sus compañeros y profesores; el Teatro y las prácticas artísticas en la Unidad Popular; el Golpe Militar; su exilio a Canadá; el aprendizaje de hacer teatro en un país ajeno, y sus primeros trabajos de Teatro-Performance junto a Compagnie des Arts Exilio.

**CENTRO DE
INVESTIGACIÓN,
ARCHIVO Y
DOCUMENTACIÓN
TEATRAL**

Universidad de Chile

Alberto Kurapel (Chile, 1946) es dramaturgo, director, actor-performer, cantautor y docente formado en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Tras el Golpe de Estado, en 1974 se exilió en Canadá, lugar donde rehace su carrera fundando en 1981 la Compagnie des Arts Exilio, primera compañía latinoamericana interdisciplinaria dedicada al Teatro-Performance.

Ha estrenado más de cien obras de Performance y otras tantas de Teatro-Performance. Entre sus reconocimientos está el Premio del Consejo del Libro y la Lectura en Teatro (2001), a la mejor obra publicada en el género teatro por *Alberto Kurapel, 10 Obras Inéditas. Teatro-Performance*; y el Premio “Escrituras de la Memoria” (2011), del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, por su obra *El Actor Performer*.

1966 - 1972: SUS ESTUDIOS EN LA ESCUELA DE TEATRO Y OBRAS CON LA COMPAÑÍA DETUCH

¿Qué recuerdos tienes de la Escuela de Teatro en la que estudiaste antes de salir al exilio? ¿Cómo era ese espacio? ¿Qué compañeros o compañeras recuerdas?

IMÁGENES 1 Y 2– Alberto Kurapel en *Off-Off-Off ou Sur le Toit de Pablo Neruda*

Quiero precisar que antes de salir al exilio no sólo estudié en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, sino que, además, egresando me contrató el Departamento de Teatro de la Universidad

de Chile (DETUCH), como actor. La compañía tenía alrededor de 40 actores de planta, ensayaba y presentaba las obras en el Teatro Antonio Varas de martes a domingos con un promedio de público de seiscientos espectadores. Actué en la obra *Viet-Rock*, versión de la obra estadounidense de Megan Terry, sobre la guerra de Vietnam, dirigida por Víctor Jara; en la obra *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre, dirigida por Eugenio Guzmán, sobre la matanza de Ranquil en 1934; en *El Degenéresis*, de Edmundo Villarroel dirigida por Eugenio Guzmán; en *La gran prescripción* de Gerardo Werner, dirigida por Edgardo Bruna; en *Chiloé, cielos cubiertos* de María Asunción Requena, dirigida por Eugenio Guzmán; en *George Dandin* de Molière, dirigida por Mohsen Yasseen, en donde se me otorgó el papel protagónico. En todas estas obras actué con grandes actores de Chile, del DETUCH: Carmen Bunster, Mario Lorca, Tennyson Ferrada, Roberto Parada, Sonia Mena, Alicia Quiroga, Sergio Aguirre, Elena Moreno, Tomás Vidiella, María Teresa Fricke, Hugo Medina y tantos otros. No puedo dejar de mencionar a los grandes músicos del DETUCH, Luis Advis y Sergio Ortega, que siempre me eligieron para cantar sus composiciones en las obras de teatro que las requerían.

Mi paso por la Escuela fue entre 1966 y 1969, poseía una malla curricular inteligente, centrada en entregar y desarrollar la calidad actoral de los estudiantes, con disciplina y rigor, en una época en la que no se daba diploma a los actores. Recuerdo que el director de la Escuela, don Domingo Piga, me dijo en la entrevista de admisión: “la Escuela de Teatro no da ningún diploma en actuación. Los actores no necesitan diploma para acreditar su talento. Es en el escenario donde se demuestra si se es o no actor”. Encontré genial y maravilloso este predicamento. Me marcó toda la vida. Hoy no tengo ningún diploma, nunca lo deseé. Entraban alrededor de treinta alumnos a la Escuela y egresaban solo cinco o seis, de los cuales uno o dos eran contratados por el medio teatral. Recuerdo el hermoso examen de egreso, *Víctor o los niños al poder* de Roger Vitrac, dirigido por Eugenio Guzmán —donde encarné el rol de Víctor—, obra que excepcionalmente fue premiada para estar en cartelera en el Teatro Antonio Varas, por varias semanas.

Los profesores, en mayor o menor medida, buscaban el óptimo desarrollo de técnicas actorales en los estudiantes. La universidad era gratuita. Recuerdo a mis profesores de actuación: Domingo Piga, Pedro Orthus, Agustín Siré, Eugenio Guzmán; a Orlando Rodríguez como

profesor de Historia del Teatro chileno, latinoamericano y universal, a Hernán Würth y Virginia Fisher en Voz, a Alfonso Unanue y Patricio Bunster en Movimiento, a Bernardo Trumper, en Aspectos Técnicos del Teatro, a Sonia Mena y Juan Cruz, en Maquillaje, a Roberto Parada en el ramo de Teatro y Verso.

Los compañeros de la Escuela de Teatro que vienen a mi memoria son: Vida Antezana, Rosita Zúñiga, Omar Saavedra, Bárbara Martinoya, Hernán Ormeño, Mónica Carrasco, Víctor Rojas, Eduardo Durán, Fernando Gallardo y muchos otros. En general los recuerdo a todos.

EL PANORAMA TEATRAL PREVIO AL GOLPE MILITAR

**¿Qué opinas sobre la experiencia teatral anterior al Golpe Militar?
¿Cuáles serían los rasgos característicos de ese momento histórico,
y qué de esa experiencia perduró en el tiempo?**

No soy un teórico político, nunca he sido militante de ningún partido político, lo que no significa que alguien tenga que avergonzarse de haberlo sido. Sin embargo, la más hermosa experiencia política, social y artística, la viví durante los mil días de la Unidad Popular, en la que Salvador Allende, cargando su honestidad y consecuencia de toda su vida, se yergue ante el mundo ese 11 de septiembre, haciendo frente a la traición, al complot local y extranjero. Siempre estuve consciente de estar presenciando en Salvador Allende el recorrido de un héroe trágico que llegó a su fin consciente de toda su consecuencia. No es casual que su figura se mantenga presente y se agigante a cincuenta años de su muerte. En una ocasión él dijo: “no tengo vocación de mártir”, creo que su reflexión y convicción estaba dirigida al ámbito del drama religioso, sin darse cuenta que en su esencia era un héroe trágico con su *hamartia* e *hybris*, esos dos elementos fundamentales de la tragedia griega. Salvador Allende puso en acción los procesos que lo llevarían a su perdición en su perseverancia, en su dignidad, a pesar de todas las advertencias, negándose a claudicar. El verdadero nombre de la Unidad Popular fue Salvador Allende.

Siempre he concebido el mundo como una interminable reflexión. La creación artística es el mundo reflexionando eternamente, sin olvidar nunca, parafraseando a Hannah Arendt que: ser político, vivir

en una polis, significa que todo se dice por medio de palabras y de persuasiones y no con la fuerza y la violencia.

LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA EN LA UNIDAD POPULAR

La expresión teatral y artística se fortaleció gracias al ideario del presidente Allende expandiéndose por todo el país. Se palpaba un movimiento pujante, no sólo desde las instituciones, que emergió con iniciativas específicas desde los sindicatos, juntas de vecinos, poblaciones, que planteaban sus propios puntos de vista, con grandes esperanzas y mucha solidaridad, pero no existía la infraestructura para alcanzar a cabalidad un proyecto tan enorme. Sin embargo, se facilitó el acceso de las clases populares y estudiantiles a las salas de teatro y a todas las manifestaciones artísticas.

La temática de las obras que se programaron en aquella época varió, y se incentivaron montajes que abordaran problemas sociales que atañeran al proceso programático de la Unidad Popular, mostrando la diversidad social del país. En la programación del DETUCH, esto se hizo visible. Menciono las obras en que actué: *El Degenéresis* (1971) como un ejemplo que aborda el tema del “hombre nuevo”, es decir el hombre que encaminará la construcción del socialismo en Chile. *Chiloé, cielos cubiertos*, de María Asunción Requena, donde se plantea una visión social de la mitología chilota y muchas otras. Se resaltaron y rescataron las diversas identidades del chileno, pescadores, mineros, pobladores, campesinos, obreros, convocando a dramaturgos nacionales. El arribismo de cierta clase campesina, se enfocó en el montaje de *George Dandin* de Molière, dirigido por Mohsen Yasseen, en 1973, en un momento donde se profundizaba concretamente la reforma agraria. El esfuerzo por realizar itinerancia con las obras también fue otra resultante de esta política cultural. No hay que olvidar que la concreción de estas políticas estaba destinada a realizarse en 2170 días, lapso que debía durar constitucionalmente el gobierno de Salvador Allende.

De esta experiencia hoy no hay rastros. He visto la forma arrasadora de la comercialización brutal, no solo en la educación, en la cultura y en el arte, sostenida por el neoliberalismo económico implantado por la tiranía. De esto hablo abundantemente en mi último libro *Contraluces de la Escena*, publicado el año pasado.

1974: EL EXILIO A CANADÁ

La experiencia del exilio y la adaptación a la vida en Canadá: ¿qué aspectos consideras más relevantes o representativos de esa experiencia?

El exilio es el rompimiento cruel del gesto social con que el hombre nace. Es un gesto interrumpido, nacido, en mi caso, de un Golpe de Estado sangriento que instaura una dictadura y un terrorismo de estado.

El tema es amplio y complejo, he escrito y hablado sobre esto en mis ensayos o en mis conferencias. En mi caso, en 1974 me recibe un país con un alto nivel de vida, una gran sociedad de consumo, un racismo exacerbado y un desconocimiento total sobre América Latina. Mi exilio durará veintidós años. Puedo volver solo en el año 1996.

Al perder el nicho social, se desdibujan los límites.

Lo que sabía, sin lugar a dudas, era que al tener que vivir en una realidad totalmente diferente a todas mis vivencias, debía expresarme artísticamente de una manera completamente distinta a la que estaba acostumbrado en mi tierra natal.

HACER TEATRO EN UN PAÍS AJENO: ESTUDIOS Y DESCUBRIMIENTOS ARTÍSTICOS

Comencé a cantar en castellano, en innumerables lugares, acompañándome de una actriz francófona que traducía mis canciones en voz alta. Luego, Susana proyectaba una diapositiva con texturas de distintos materiales y enseguida cantaba mi canción con guitarra, en castellano, tratando de producir una tercera imagen en el espectador. Debo decir que en los lugares donde hacía mis presentaciones de canto, amontonaba objetos que había allí: sillas, mesas, vasos, bandejas y me situaba al lado de este cúmulo de objetos que yo iluminaba con cualquier fuente lumínica que encontraba en el lugar. Sin quererlo, después supe, estaba creando una instalación.

Después de muchos años de estudiar profundamente el francés me sentí preparado para actuar, pero estaba consciente de que no iba a presentar teatro realista o costumbrista con unidades de espacio-tiempo, mimético o épico. Mis realidades no eran realistas,

costumbristas, las unidades de espacio-tiempo estaban fragmentadas, quebradas, y no podían recorrer una curva dramática aristotélica. Estudié Performance en Nueva York, París, Toronto y otros lugares, pero no me satisfacían sus estructuras medulares apolíticas, asociales y extremadamente narcisistas. En las muchísimas performances que hice, resalté el factor de presentación, la abolición de las jerarquías de los signos teatrales. Después de cinco años de investigaciones teatrales, de Performance, de música, llegué a la expresión Teatro-Performance, contradicción flagrante ya que existía un antagonismo brutal entre el Teatro y la Performance, pero mis perspectivas, mis sentimientos, mis apreciaciones, mis reflexiones eran sin duda totalmente contradictorias y no iba a traicionarme ocultando o disimulando mis nuevas visiones artísticas y escénicas. Yo era un exiliado y como tal me expresaría.

Estudié Música en Montreal, en la Escuela de Música Sainte-Croix y seguí muchos cursos y talleres de perfeccionamiento actoral y vocal, en Canadá, Estados Unidos, Francia.

Luego investigué formas de entrenamiento para llevar a cabo esta expresión teatral de Teatro-Performance donde muchas veces el gesto contradecía la palabra. Practicamos Katakali, Table Penchenat, Butoh, método Dalcroze. En voz, practicamos el método Tomatis y las enseñanzas de Cicely Berry. Junto con esto leí mucho a los grandes teóricos del teatro. Recuerdo que Anne Ubersfeld, después de ver una de mis obras, me invitó a conversar en su casa en París, me dijo que continuara con mi expresión teatral y llegase al fondo. Me regaló el último ejemplar de su *L'Ecole du Spectateur* que guardaba con ella, dedicándomelo. No puedo dejar de mencionar al gran teórico Fernando de Toro, que estudió mis obras desde el año 80 hasta el presente.

El hecho de encontrar en la basura los desechos de una sociedad de consumo (como muebles en desuso, ropa, electrodomésticos, libros, cajas, baúles, sacos, restos de pintura, herramientas, etc.), rotos o en buenas condiciones, nos permitió moblar y construir las instalaciones escénicas, evidenciando de esta forma, también el exilio. Así construíamos los signos escénicos a partir de las negaciones con las que construíamos nuestra vida. Estas basuras trabajadas como esculturas manifestaban la situación del desarraigo, produciendo un cuerpo de extrañamiento, multiplicando las

preguntas, creando otra forma de mirar y por ende de sentir... Las respuestas siempre las he dejado a otros.

EL TRABAJO DE UN ARTISTA LATINOAMERICANO EN EL EXILIO

¿Puedes destacar algunas características de tu trabajo, tanto a nivel poético como ideológico?

El espacio y el tiempo rotos fueron para mí la base de la sensibilidad de exilio que me invadió al momento de llegar a Canadá como una dinámica nueva de la fragmentación, aunque en realidad pienso que la vida es la fragmentación de la existencia y la expresión artística trata de sintetizar favoreciendo una unión que no existe.

Nunca me deshice de ese proyecto de la “acción”, que es la base de la expresión teatral. Jamás me preocupó la metafísica de lo bello, sino más bien la manifestación sensible del extrañamiento. Me interesaba la objetivación del trayecto como proceso de las condiciones sociales impuestas y para esto tenía que investigar los orígenes de la representación que yacen en los ritos y esto lo comunicaba la *techne*, es decir los procedimientos que confluyen en la expresión teatral y que yo especificaba, fuese “de” exilio y no “en” exilio. Para esto, me dediqué a estudiar la gestual, el movimiento, la dinámica, la voz del exilio y sobre esas bases recreaba en escena mis emociones, sensaciones, reflexiones, sentimientos de exilio. De esto hablo en mis libros *Estación Artificial* y *El Actor Performer*. Esta acción estética la unía con la expresión performance que en la acción escénica también manifestaba la representación en obras abiertas que el espectador podía completar. Existía una valoración de cada signo, sin jerarquía de la palabra o el movimiento, erigiéndose en escena instalaciones, que se relacionan con la escultura, y no escenografías, que guardan relación con la arquitectura, prevaleciendo la valoración de cada signo. Todo esto reunido en un mismo espacio significaba el exilio para mí.

Recogí y trabajé la importancia y posicionamiento de la memoria, que juega un rol imprescindible en cada una de mis obras, la memoria individual, fragmentada, dislocada, unida a la Memoria colectiva e histórica del dolor, del sufrimiento, del tormento social. Concibo la memoria como una continua reconstrucción del yo frente a la alteridad,

es para mí la consciencia de las huellas dejadas en la inmensidad que siempre está en nosotros. Para abordar la expresión artística de Teatro-Performance, antes de plasmarla en escena, siempre reflexionaba en torno a ese pensamiento de Hegel que alguna vez leí en la Escuela de Teatro: “Nada surgirá excepto lo que ya estaba allí”.

1981: FUNDACIÓN DE COMPAGNIE DES ARTS EXILIO

El año 1981, fundo la Compagnie des Arts Exilio, con Susana Cáceres y presento mi primera obra de Teatro-Performance: *ExiTlio in pectore extrañamiento* en la galería de arte montrealés Transgression, en 1983, que, dicho sea de paso, es la primera obra de Teatro-Performance que se presenta en una galería de arte. Esta obra, como todas, era simultáneamente bilingüe. Cada parlamento se decía en castellano e inmediatamente en francés o en inglés. Con esto evidenciaba la médula del exilio, el público francófono no entendía el castellano, pero percibía la fluidez, la propiedad de los sentimientos con que expresábamos los parlamentos en nuestra lengua materna. Inmediatamente, sin transición, los decíamos en francés, en esa lengua ajena, aprendida a los veinte años y que se proyectaba constreñida, rígida en nosotros, extranjeros. Nuestra lengua materna proyectaba sentimientos, emociones. La lengua recién aprendida proyectaba información. Así mostraba el exilio en escena. Las obras tenían, eso sí, una curva dramática que estaba fragmentada por otros signos escénicos que tenían el mismo valor que la palabra, como el cine, el video, la música clásica y electroacústica, las canciones y la danza.

La interacción con el público en lugares atópicos, es decir, que no estaban concebidos para presentar obras de teatro, como mataderos, basurales, galerías de arte, bodegas y otros, en los que nos presentamos tantas veces, también acentuaba nuestro extrañamiento.

Trabajé con muchísimos actores de diversas nacionalidades, libaneses, franceses, estadounidenses, quebequenses, por supuesto, polacos, argentinos, haitianos, rumanos, bolivianos, mexicanos, costarricenses... Las obras las ensayábamos cuatro a cinco horas diarias, durante seis meses. A los cuatro meses, fijábamos una fecha de estreno, pero si veíamos que todavía faltaban ensayos lo posponíamos.

CÓMO CITAR ESTA

ENTREVISTA:

Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral. (2023). Alberto Kurapel: su formación artística en Chile, su exilio a Canadá y el inicio del Teatro-Performance. *Teatro*, (9), 20-22.