

## En las alas del Fénix: Conversaciones con Alberto Kurapel

***Claudia Andrea Cattaneo Clemente***  
**Fundación Carnaval del Sur**  
**Chile**



BIENAL DE VENEZIA. Italia. 2003.  
Alberto Kurapel y Claudia Cattaneo en la obra de Teatro-Performance “Inesperanzas”  
(Fotografía: Marco Olivotto). Extraída del archivo personal de Claudia Cattaneo

CC: *Alberto, durante el tiempo que llevamos trabajando juntos en algunos montajes, tanto en Chile como en el extranjero, me ha insistido en que uno de los aspectos más importantes del teatro performance de exilio que usted ha propuesto como nuevo lenguaje, es la precisión escénica. Le pregunto entonces: ¿Qué es para usted la precisión escénica?*

AK: Claro, te defino con lo que no es también. La precisión escénica es la exactitud con la que tienen que desarrollarse todos los signos escénicos. Dentro de esa precisión escénica no solamente entra el actor, sino, lo más evidente: la luz, que entre a tiempo y el personaje, que entre justo en el momento en que debe entrar, ni antes ni después. Es más sencillo lograr esa precisión cuando es material, que el telón baje justo, con una velocidad determinada. La precisión escénica no es independiente de cada signo que constituye lo que es la obra expresiva; la precisión escénica es la combinación exacta que deben tener la luz, el actor, la escenografía; y referente al actor/a la actriz, existen movimientos, emociones, sensaciones, desplazamientos, vale decir, cuando existe una concatenación exacta de los signos escénicos en favor siempre de un objetivo determinado de la obra, estamos a mi parecer, frente a un espectáculo logrado.

Para mí, hablar de objetivo ya implica una precisión. Es muy difícil, en todo lo que es la expresión artística, conseguir en la práctica una precisión, porque esa expresión artística necesita y no perdona lo que no es preciso, por ser justamente un espacio artificial y por ser, además, un espacio que sintetiza el tiempo y el espacio. Me refiero a que la vida no es el teatro, éste se nutre de la vida, pero no es la vida. Pero en la vida las precisiones se dan por automatismos culturales y muchas veces éstos pueden ser una imprecisión: por ejemplo, una persona se encuentra con otra en la calle, ésta se va a ubicar en relación a la otra persona, pero no le va a importar ni la luz ni que la escuchen otras personas que estén más allá de su interlocutor. ¿Qué pasa ahí?, el tiempo, aparentemente es un tiempo real, es decir, espacio y tiempo son reales en la calle, se caminan dos cuadras y son dos cuadras, pero en el escenario a veces se caminan 10 pasos y son 10 años en la trama de la obra. Podría decirse que es comparable a la gran expedición que hace un explorador por un desierto; el *tempo* y el espacio se transforman en algo artificial en escena, y para poder lograr esa artificialidad debemos hacer abstracción de muchas cosas, tenemos que, y no solamente, hacer analogía y metaforizar, además de identificar el espacio y el tiempo en forma exacta para poder, de una u otra manera, dominarlo y poder expresar lo que nosotros queremos.

CC: ¿Y dónde encuentra mayormente la precisión en la dirección del teatro performance?

AK: Cualquier expresión artística que esté bien lograda, una obra de arte cualquiera, es una obra de precisión. Cuando uno ve las esculturas de Miguel Ángel, por ejemplo, una está frente a una precisión y ahí está su belleza. Pienso que la precisión también es variable, no es algo fijo en absoluto, esto se comprueba, por ejemplo, en la música, pues si se afina un instrumento con un La con 440 vibraciones por segundo y se afina el piano o la misma guitarra con el Mí, el Sí, el Re, el Sol o el Do, y se afina exactamente con la cantidad de vibraciones que estas notas requieren, el instrumento no queda bien afinado, entonces incluso esta relación entre una nota y otra depende también de la sensibilidad que pueda tener el afinador, que es y debe ser exacta. Cuando yo me refiero a exactitud, no me refiero a algo fijo, sino a un estado físico y mental que corresponda a un momento determinado para expresar lo más fielmente lo que se propone la obra y el autor.

Yo pienso que cuando uno ve grandes obras de teatro de grandes directores, uno ve una precisión, sin embargo, lograrla es muy difícil y como en toda expresión artística existen, por un lado, los artesanos de una expresión, los diletantes y, por otro, los artistas, estos últimos son precisos y los demás no. Pero si nos fijamos, por ejemplo, en el Piccolo teatro di Milano con Giorgio Strehler (Barcola, Trieste; 14 de agosto de 1921-Lugano, Suiza; 25 de diciembre de 1997), que falleció hace poco, si nos fijamos en su puesta en escena de *La Tempestad* de Shakespeare, nos encontramos con que la obra parte con el mar y un barco del que solo se ve el mástil, con una persona que está a unos 10 metros afirmado de la punta del mástil y de pronto grita y el mástil se quiebra y cuando se va a venir abajo, apagón brevísimo y comienza inmediatamente la obra. Entonces el espectador piensa: ¿Cómo sacaron la escenografía tan rápidamente, ¿qué pasó con ese hombre? Ahí hay una precisión y era una de las características, por ejemplo, del teatro de Giorgio Strehler, que era el mejor teatro que existía en un momento determinado junto con los grandes directores que estaban en Italia, por ejemplo: Luca Ronconi, Carmelo Bene. Ahora bien, la exactitud corresponde a las reglas del arte que se tienen que seguir para lograr el objetivo que, como director, uno se propone. Esa precisión, que es para el espectador aparentemente una imprecisión, puede estar cargada de emoción. Por ejemplo, si Juan Gabriel Borkman (Henrik Ibsen, 1896), le dice a Guillermo: “Tú no eres poeta, Guillermo”, y él lo mira y baja la cabeza o no la baja, y después de un momento, porque el texto dice *pausa*, Guillermo responde “¿Tú crees, Juan Gabriel?”, hay precisión en el titubeo, en ese instante en el que él todavía no cree lo que está

escuchando. Es esa imprecisión la que yo pienso que se haya dentro de estas reglas del arte, la imprecisión de la creación misma, la del actor, pero ese margen que está dado por y para la improvisación, pertenece también a la precisión del objetivo. Entonces, si el actor se demora a lo mejor 10 minutos en decir “¿Tú crees, Juan Gabriel?”, y corresponde a un estado de ánimo del personaje, un estado sincero, yo no podría decir que tendría que haberlo hecho en 10 segundos y no en 10 minutos.

*CC: Digamos también que la precisión, la exactitud de la que estamos hablando, sobre el escenario, no es ni la precisión ni la exactitud que se da fuera del escenario, porque están entrando a jugar ahí otras reglas que son las de la artificialidad.*

AK: Claro, ahí también podríamos hablar de artificialidad o tal vez de una naturalidad que se logra en el teatro, ya que hay una manera de actuar que no es artificial. En el fondo, nosotros estamos, y ese es el problema, obligados a entendernos por medio de un lenguaje que no corresponde al de las artes y de ahí viene también la creación de metalenguajes, es decir, el lenguaje que nosotros usamos para ir a comprar al almacén no es el mismo que se usa en el teatro porque estamos en otro espacio, estamos en otro tiempo, estamos también en otra expresión. Entonces, de ahí viene la necesidad de inventar un alfabeto que llegue a poder tocar exactamente esa parte interna del actor que está representando una obra y, además, para poder darle las indicaciones precisas. Es decir, es una problemática de lenguaje y de un lenguaje que todavía no está, es otro idioma. Eso es lo que estaba buscando Artaud cuando veía el teatro balinés que era preciso, perfecto. Sí, pero es que ahí había un código llevado por la tradición, como el teatro Kathakali, por ejemplo, en el sur de la India, donde el espectador asiste a una obra de teatro-danza kathakali que dura 6 horas y sabe perfectamente de qué se trata la obra y cómo se tiene que actuar, pues conoce las mudras y sus significados. Todos los actores kathakali hacen las mismas mudras que el público va a reconocer por tradición. Y de qué manera más sutil o impregnada de sentimientos esos actores hacen esas mudras. De esta manera, el espectador puede determinar si un actor es mejor que otro, aunque ambos estén diciendo lo mismo, en la calidad de ese gesto, en la intención propia de cada intérprete. Si nosotros lo llevamos a nuestro alfabeto occidental, también vemos un código común, por ello, el lenguaje va a depender de la interpretación, ningún signo en escena es independiente de otro.

CC: *En su Teatro, por ejemplo, el vestuario es un signo más de la escena que debe tener la misma importancia que los otros signos, algo que Artaud ya había propuesto como quiebre de las jerarquías teatrales. ¿Cómo el vestuario, como signo del exilio en su teatro performance, aporta a esta precisión de la que usted habla?*

AK: Para mí, eso es algo importante en el teatro. Artaud dice que el teatro no es solamente lenguaje[palabra], bueno obviamente una de las características principales de los manifiestos de Artaud es que va contra el estado en el que estaba cayendo el teatro francés de ese tiempo, que era un teatro basado únicamente en la palabra y, además, estereotipado, donde se transmitían todos los sentimientos de una sola manera: la palabra hablada. Contra eso estoy luchando cuando hablo del vestuario en mi teatro performance *de exilio*. Yo pienso que la exactitud, vale decir, la correcta expresión de una historia, de un acontecimiento escénico, está determinada no solamente por el habla, sino por todos los signos que participan en las expresiones escénicas. Cuando yo digo que el vestuario es también un signo que expresa los significados del exilio, no solamente estoy haciendo un teatro de una época determinada: mi propio exilio, mi experiencia de exilio, sino, un teatro que exponga los significados del exilio en los hilvanes de ese vestuario. El desarraigo, lo incompleto, lo no acabado, está presente en ese vestuario, en el color, la textura, en la luz, en los sonidos, en las proyecciones y también en cada gesto y movimiento que el actor-performer realiza con esos signos, completando dichos significados que exponen la fractura que el exilio provoca en el ser humano.

Por ende, hablo de llegar a una exactitud de los significados profundos del exilio, pero la paradoja es que nada es exacto cuando hablamos de exilio. Por ello, pienso que todos los signos deben dialogar en conjunto, aportar cada uno a un significado mayor. Cuando yo hablo de vestuario, lo hago para poder parcializar un signo dentro de un conjunto y poder, en un momento determinado, analizar uno de los signos teatrales, pero ese signo teatral se encuentra dependiendo siempre de los otros.

CC: *Abora bien, hablemos del signo actor-performer. Hay dos cuestiones que siempre se asoman cuando pensamos en la actuación de exilio: La primera es: ¿Cómo ese actor, que no ha pasado por la experiencia profunda del exilio que usted vivió, puede llegar a encarnar sus significados en un espacio artificial como la escena? Y la*

*segunda: ¿Cómo ese actor-performer transita entre la presentación y la representación o es usted el único personaje-actor que lo hace?*

AK: Que interesante pregunta, quiero partir por exponer los significados que para mí tuvo el exilio, un acto violento y abrupto, que te deja sin cuerpo, sin pertenencia, con todo quebrado, a medias. Esta experiencia forzada que vivieron miles de personas, no solo en Chile, deja marcas perennes. En mi teatro, el actor performer debe encarnar estas marcas del exiliado, para ello, debe sentir en escena la no pertenencia a ese espacio y la forma de lograrlo es el distanciamiento entre el personaje, al que como actor está acostumbrado, pues le han enseñado a encarnarlo, y su propio ser actor, acostumbrado a habitar una realidad y no una artificialidad. Es decir, ya desde este entrar a escena como él mismo, se produce este sentimiento de fractura espacio-temporal. También, esa distancia se da en su forma de moverse, de manera antinatural, por decirlo de alguna manera, un movimiento que va en diametral oposición con aquello que le han enseñado en la escuela de teatro como belleza del movimiento. Lo mismo sucede con la voz, el actor debe encontrar otros centros, otros resonadores desde donde sacar el sonido, ir moviendo esos centros, como si fueran territorios que se van intercambiando infinitamente. El training que yo le exijo a mis actores está dirigido hacia la búsqueda de un despojo de todo aquello aprendido anteriormente para encontrar la expresión particular que nos hace a todos diferentes. Una vez despojados de técnicas, se comienza a buscar una resistencia del cuerpo al extenuante trabajo de la escena, pues la artificialidad requiere una energía estable y correctamente manejada.

Sobre tu otra pregunta, bueno, yo trabajo con algo que Greimas llama actante, por ello es que el entrar y salir del personaje se aprecia más en mis interpretaciones, los actores-actantes que me acompañan son parte de ese personaje, van a encarnar signos del exilio. Puede ser que sí, que yo sea el único personaje, eso ya queda para la interpretación.

*CC: Para usted, el cuerpo como la voz, la actuación en definitiva, debe estar al servicio de un objetivo y de una premisa que se trabaja y acuerda junto con el director en el trabajo de mesa, que en su teatro es extenso y profundo, llegando incluso a dar lecturas específicas a cada actor o actriz que comienza a introducirse en su metodología de trabajo.*

AK: Absolutamente, tienes toda la razón. Ahora, ¿qué pasa con esa voz, con ese cuerpo si son excelentes y el personaje está con un vestuario que no le corresponde o una luz equivocada?

da? Va a perder el actor y la obra. Es decir, la voz también depende del vestuario y viceversa. Yo no sé hasta qué punto la alquimia se puede producir ahí. Creo que no se produce o que es intermitente, porque en ese caso la voz no tiene que ver con el vestuario. Ese quiebre no es el que yo busco cuando hablo de fractura o fragmentación del actor-personaje de exilio. Por ello, asigno lecturas específicas a cada actor, porque esas lecturas van a abrir una zona de su interior que yo necesito para la obra, no para todas las obras, para esa obra específica que se está montando. Necesito que, por medio de la lectura de esas novelas, de esa poesía, de esos autores, ese actor vaya ingresando en zonas particulares que van a permitirle entrar en los significados del exilio sin vivirlo. Toda buena lectura, toda buena música, etc., van a quedar adheridas a las células de ese cuerpo y eso va a ser transmitido en la escena sin necesidad de forzar nada.

*CC: Otra cosa que llama la atención es que usted en casi todas sus obras utiliza la cita textual que va conectando de manera aleatoria con parlamentos, canciones y didascalias, lo que se vendría a denominar una construcción dramática hipertextual. Un recurso que se va acentuando en las obras más actuales. ¿Eso es también parte de una búsqueda constante de una precisión del lenguaje del exilio?*

AK: Podría ser perfectamente, podría ser, sin embargo, esa no fue mi intención ni lo ha sido nunca. Mi intención es, más bien, provocar un distanciamiento entre el personaje y el actor, vale decir, el actor va diciendo su texto y de pronto corta y se dirige al espectador: “yo no estoy actuando, ahora yo soy igual que ustedes”. Al citar, inmediatamente se produce un quiebre donde se saca al espectador de la ilusión de estar viendo un personaje de carne y hueso, en ese momento el trabajo y el proceso del actor quedan en evidencia, aquello que se hizo fuera de la vista del espectador se devela. Y por eso pongo número de página, pongo la fuente de referencia, nombro al autor de esa cita, porque si yo lo pusiera dentro de lo que es la identificación en términos stanislavskianos, no se produciría la distancia necesaria para que, por un lado, el actor pueda salir de la ficción de su personaje dentro de la ficción del espacio escénico y, por otro, el espectador pueda conectarse desde la incertidumbre de un lugar movedizo que no fija tiempo ni espacio y que deambula entre la ficción y la realidad, es decir, provocando un dislocamiento que le permite al espectador experimentar los significados del exilio sin que nadie en escena se lo grafique por medio de la explicación lineal.

CC: *Esta distancia se da también desde la forma de enunciar estos textos, desde el uso de la voz distanciada por medio de múltiples recursos como la no transición entre un idioma y otro, la aparente distancia emocional con la que los actores pronuncian esos textos, la enunciación monótona de algunos parlamentos o didascalias que también se dicen al espectador, entre otros. Para mí, ahí está la raíz de la actuación teatral performativa de exilio, la grieta en la que se construye esta expresión espectacular y donde se unen el teatro y la performance. Es decir, un in between entre la materialidad sonora aportada por la performance como presentación, y la forma dialectal coloquial que pertenece al juego teatral, a la representación, por ende, a la identificación.*

AK: Tienes toda la razón, yo no sé si esto vino como un rechazo al teatro o como un tratar de revelar o un tratar de mostrar mi situación de exilio. Yo digo en alguna obra que todo creador es un exiliado. Después del golpe de Estado se me terminó la identificación con todo, no me identifico con nada. Y es ahí que insisto en decir que antes yo hablaba de mi casa, de mi país, ya no puedo hablar de nada de eso, no tengo nada mío, no es nada mío. Es por eso que veo todo distanciado de mí, yo quise ser lo más fiel posible respecto a lo que yo sentía. Cuando llego al exilio se me manifiesta mucho más brutalmente esta situación, pues me preguntan ¿de dónde soy?, y pienso que yo no soy tampoco de Chile. Es por eso que siempre, y no es un juego, cuando me preguntan ¿Quién eres tú? yo digo: *yo no sé quién soy, ustedes tienen que decir quién soy yo*. No sé porqué ya no sé, antes creí saber y me equivoqué rotundamente. Así es que comencé a investigar cuál era mi situación dentro de un país al cual yo no pertenecía y, además, no viniendo tampoco de un país que me pertenecía (aunque algún día me perteneció) ...*(breve pausa)*. Pero eso quedó ya en la memoria, en el presente, y ahí viene el *in between* del que hablas, el lugar de la grieta, la fisura, la fractura en la que yo estoy, significa en mi teatro, que no estoy en ninguna parte y cuando se está en ninguna parte, es exactamente cuando se empieza a aprender un nuevo lenguaje. Sucede lo mismo con los idiomas, cuando se comienza a aprender no se logra integrar de inmediato, pero eso sucede solo al principio, porque después sí se logra. Yo me negué, dentro de eso, a tener posesión de algo, afectos genuinos con algo.

CC: *Sin embargo, me parece que el espacio que encuentra usted ya no es aquella grieta del inicio del exilio, porque usted construyó un puente entre el teatro-representación y la performance-presentación, como usted explica en sus libros. Y ese puente entre el teatro y la performance es un espacio que ya no es una herida. Ese lugar de tránsito es el espacio al que usted pertenece y donde se siente cómodo, en el sentido de creación.*



AK: Tienes toda la razón.

CC: *Entonces, desde su retorno a Chile, ya no se trata de una grieta o de la misma grieta que experimentó en exilio. Las obras que usted hizo en Canadá estaban más marcadas por la necesidad de expresarse en dos lenguas, el francés o inglés y el español, por ejemplo. Este bilingüismo se va perdiendo al retornar, por un lado, debido a que en Chile lo entienden sin necesidad de traducción y, por otro lado, porque hay una mutabilidad del espacio-tiempo personal que se traspasa a la escena.*

AK: Absolutamente, porque eso también se puede aplicar a lo que es el centro y la periferia, lo que dicen de mi teatro los hermanos De Toro, Alfonso y Fernando. Dicen, por ejemplo, que yo no estoy ni en la periferia ni en el centro, sino en un continuo tránsito, y si hay un tránsito, obviamente que hay un puente como espacio umbral de la escena y que no es el mismo espacio, aunque conserve esta condición de no lugar que proviene del exilio. Por ello, la urgencia de denunciar los crímenes de la dictadura al resto del mundo se va conduciendo hacia la urgencia de denunciar el sufrimiento y la injusticia que viven miles de personas debido a las políticas de mercado instauradas por la dictadura y dejadas como herencia.

CC: *Es decir que la herida, que es la no pertenencia, se mantiene como un aspecto fundante en toda su expresión escénica.*

AK: Tienes toda la razón, ahora esa grieta, como tú dices, fue superada por un puente. Lo que me pasa es que a mí ese puente tampoco me da tranquilidad, porque tengo que estar yendo y viniendo. Algo muy agotador.

CC: *Ese es el nomadismo al que usted pertenece. Ahora bien, el nomadismo es un espacio tanto interno como externo. Es decir, es un movimiento constante que lo ha sacado de ese estado extático que se forma cuando un ser humano se queda detenido en una herida, en un trauma como lo fue el exilio. ¿Piensa usted que ese puente lo construyó por la necesidad de vivir y de comunicar esa vida a los espectadores? Me refiero a que se ha dado en Chile, en las nuevas generaciones, una suerte de cansancio respecto al tema de la memoria, argumentando que aquellos que experimentamos la dictadura somos personajes detenidos en un tiempo sin posibilidad de avanzar.*

AK: Sí, tienes toda la razón y de ahí se pueden hacer teorías interesantísimas, yo no había visto nunca eso, no lo había pensado así. Pienso que tú tienes razón porque hay un periodo de tiempo en el que la persona podrá estar inmóvil en una parte, pero después no, después algo hará. Y claro, yo construí un puente, como dicen los De Toro, entre el centro y la periferia. Yo me muevo y después tú me dices, y es muy hermoso, que eso es el nomadismo y tú me lo dices justamente porque el nomadismo no es una grieta, el nomadismo es un apoderarse de espacios transitoriamente. Yo pienso que se puede hacer una teoría muy grande a partir de lo que tú dices, de hecho, uno de los hermanos De Toro, Fernando, en *Intersecciones II*, habla de nomadismo y me cita dentro del teatro nómada. Además, en la conferencia que debo dar el año 2005 en Canadá, tengo que hablar sobre el teatro nómada que es el mío.

*CC: Yo creo además que los espacios que usted transita son muy determinados, muy claros, es decir, es el teatro y es la performance, y dentro de eso, el exilio, un territorio en movimiento y el pertenecer, un territorio estable. El exilio y el autoexilio, pues al retornar a Chile usted habla constantemente de autoexilio y de insilio.*

AK: Obviamente. Porque quizás, y como tú muy bien dices, podría haber encontrado, no sé, después de 20 años, una manera de adaptarme y de no seguir siendo exiliado. Pero vuelvo a Chile y debo encontrar por fuerza un espacio de integración que no es sencillo, ni en lo personal ni en lo artístico. Hay una realidad muy distinta, un Chile muy distinto al que dejé el año 1974. Ese choque de realidades es el que yo refiero como insilio. De ahí que hay un repliegue, justamente con lo que mencionas sobre este ‘cansancio de la memoria’, ese es un choque de valores sociales y humanos que no deja de doler. Tal vez a eso me refiero con autoexilio, una necesidad de respirar en un espacio seguro para luego salir a batallar, porque preservar la memoria hoy es una batalla.

*CC: ¿Cree usted que se ha integrado a una especie de periferia en Chile?*

AK: No y sí, pues vengo de un exilio obligado y yo me estoy auto infringiendo ahora un nuevo exilio para poder crear, lo que no es en absoluto agradable para mí. Pero ya eso no es en absoluto consciente.

CC: *No será parte de lo que es el arte, la creación en sí, la creación como un momento, un instante, un tiempo de exilio, de autoexilio para poder crear.*

AK: Pienso que sí, también es eso. Ahora bien, yo nunca busqué la infelicidad para poder crear. No, no creo que la infelicidad ayude a crear, todo lo contrario, creo que limita y cercena la creación. Yo estoy en contra de cualquier dolor, contra cualquier sufrimiento, contra todo eso. Otro punto que es muy importante y que me estás planteando, un punto neural, un punto neu-rálgico, es que habría que ver cuántos creadores existen y que declaran que fueron felices o que estuvieron en sus casas, que los dejaron crear tranquilos y bien. Y cuántos hubo que se tuvieron que exiliar o autoexiliar llegando incluso al suicidio. Habría que ver si ellos fueron grandes crea-dores gracias al exilio o a pesar del exilio.

CC: *Claro, este es un punto importante. Yo creo, y lo he expuesto en artículos y conferencias, que su crea-ción no es en lo absoluto consecuencia del exilio. Más bien, su creación sucede a pesar del exilio, es decir, no es que el dolor o el exilio lo hayan hecho crear un teatro distinto, sino que es consecuencia de una insistencia de vida.*

AK: Gracias. Eso yo lo tengo que agradecer porque no me lo han dicho antes.

CC: *Lo que yo pienso es que, en su teatro, en este nuevo lenguaje que usted genera, no se ven las marcas de una creación dolorosa, desagradable. Es más bien un ritual y un ritual celebra, festeja e incluso, conmemora un sacrificio.*

AK: Claro. Ahora, lo que pasa es que yo quiero diferenciar lo que es el exilio como casti-go, del sacrificio personal del exiliado, personal y social, en pos de objetivos sociales. El castigo del exilio es un aislamiento, es el rechazo de una sociedad, por ejemplo, porque cuando converso con personas fuera de Chile me dicen: “yo también soy exiliado, yo vivía aquí y me fui a vivir a España, porque no me encontré bien en mi país”. Ese es un sacrificio que se hace por el otro, por la familia, por los amigos, por aquellos que nos aman y amamos. Y de eso está hecha la so-ciedad, de afectos. Yo nunca quise irme de Chile

CC: *Eso es extirpar la piel, más que exilio es una extirpación.*

AK: Exactamente, abruptamente y sin preparación, sin anuncio. Además, con mucho dolor, de ahí habría que hablar de la parte sociológica, es decir, ¿cuál es la diferencia entre un inmigrante y un exiliado? Dónde se encuentran estas dos experiencias y dónde se distancian, porque durante la dictadura había personas que tal vez eran de Centro izquierda, incluso hasta de Derecha, pero eran personas pobres y de pronto ya no tuvieron qué comer, no tuvieron trabajo, los hijos se les estaban muriendo y ellos pidieron irse, pidieron asilo en otros países. ¿Eran exiliados o eran migrantes? Pienso que en ese sentido es un estudio inútil. A lo mejor porque es como tratar de diferenciar las clases sociales, sobre todo cuando existe una relación muy íntima. ¿Qué parte es la que divide la clase baja de la clase media? Porque uno puede hacer una diferencia muy grande entre la clase baja y la clase alta, pero la clase media es un limbo. En aquel entonces se catalogaba el exilio entre exiliados o migrantes económicos, de ahí venía el apelativo de nosotros como exiliados políticos, porque los otros eran exiliados económicos. Pero siempre había un exilio, un extrañamiento. Sabemos que el exilio fue inventado por los griegos para castigar, incluso más allá de la muerte. Ahí tenemos a Ovidio. Es evidentemente un castigo muy directo. Sabemos también que ya no existe un poder situado en un lugar identificable fácilmente, el poder está diseminado. En la época de las dictaduras que azotaron Latinoamérica en los años 80, existía un dictador, ese dictador te señalaba y tú eras exiliado, pero ¿de qué manera también señalaba al que no tenía que comer? ¿al que se le estaban muriendo los hijos de hambre? Esa es otra forma de exiliar, como sucede con mucho migrante hoy en día, también los están exiliando de la sociedad. Cuando esa sociedad está comandada por un dictador, por un asesino, un torturador, la sociedad está obedeciendo todas las directivas de su dictadura. Entonces, ¿cuál es la diferencia entre el exilio y la migración? El migrante obligado o aquel que va a probar mejor suerte es también un exiliado, un desplazado de la sociedad.

*CC: Yo estoy absolutamente de acuerdo. Sin embargo, se dice que la diferencia está en que el migrante que va a probar mejor suerte puede retornar sino le va bien. El exiliado, en cambio, no puede regresar. Éste se va con una herida, se va mutilado.*

AK: Yo creo que el migrante que se va porque se le murió un hijo de hambre y se va con otros dos para salvarlos, también se va herido, mutilado. Habría que ver, si es que existe, una definición de clase, porque creo que ni siquiera durante la época de estos grandes filósofos como Hegel y Marx hubo realmente una definición clara de las fronteras entre clases sociales. Una per-

sona era de clase baja porque no había estudiado, porque tenía un ingreso bajo o porque tenía antecedentes penales. Pero qué pasaba con una persona que tenía dinero y no sabía leer ni escribir, que tenía cultura, esa persona era considerada de clase alta. Un latifundista, por ejemplo, ¿a qué clase pertenecía? y por eso se equivoca Marx cuanto dice que la revolución se va a plantear en Alemania y no en Rusia, porque en Rusia un gran porcentaje de la población está ligada a la tierra, son campesinos, y el campesino es la persona que más se da al poder de la posesión, porque tiene la tierra, aunque no sea realmente de él. Es su pedazo de tierra lo que le va a dar productos para su sustento, por ello cree que tiene una propiedad, aunque no la tenga realmente. En cambio, el obrero va a una fábrica y no le pertenece nada, ni siquiera el desatornillador o la picota, y todo el producto de esa fábrica va para el que tiene el capital, de ahí que el capitalismo tenga el dinero para poner esa máquina, es decir, los medios de producción están controlados. De ahí él saca lo que llamaban la plusvalía para pagarle al obrero. Marx decía que era el obrero el que evidentemente tenía que revolucionarse primero, el que iría en contra del sistema opresor, porque no tiene absolutamente nada, ni siquiera las herramientas son de él. Sin embargo, la revolución la hizo Rusia y ahí se equivocó Max.

*CC: Y en ese sentido, por ejemplo, en el teatro performance estaríamos en el lugar del obrero de la fábrica.*

AK: Yo pienso que sí, que estaríamos dentro del terreno del obrero que está distanciado de la fábrica, del producto que está haciendo, donde no hay un compromiso de tipo emocional, como, creo yo, sucede con mis obras en las que hay un distanciamiento grande.

Como creador del teatro performance, yo pienso que lo que he querido siempre es expresar algo que el ser humano no entienda, que no sea capaz, por nuestras limitaciones, de entenderlo racionalmente. Quiero que el entendimiento de mis obras sea a través de lo sentimental o emocional. Mi necesidad es crear ese nuevo alfabeto nada más que para ser entendido y poder entender al otro, más allá de lo que es la palabra, porque yo sé que la palabra e incluso nuestra gestualidad, ya está completamente dominada, pues a partir de los cuatro años de vida de cualquier ser humano, ya es errónea. Lo que yo estoy buscando es la expresión exacta, volviendo a lo de la precisión, de un sentimiento de algo que no es exacto. Porque los sentimientos no son

tampoco puros, afortunadamente y dentro de la inexactitud de esos sentimientos yo estoy buscando la precisión de la expresión. Paradójicamente, busco la expresión exacta de la inexactitud.

*CC: Y dentro de lo que es la actuación del teatro performance, ¿cómo se actúa entre el teatro y la performance? ¿Cómo se actúa el teatro performance que no acude aparentemente a una actuación realista asociada con lo psicológico?*

AK: Lo que sucede es que hablar de cualquier tipo de expresión, sobre todo de expresión escénica como el ballet, el teatro, es hablar de psicología y de sentimiento, no va a existir ninguna persona que suba al escenario sin manifestar un sentimiento, porque la persona es sentimiento, porque la persona es emoción. A qué voy, pienso que en ese sentido es valioso ese teatro que se ha denominado psicológico. Cabe recordar que se habla de psicología a partir de mediados de 1800, cuando empieza a crearse la psicología como ciencia. Pero antes sí existía la psicología, por ejemplo, Medea tiene una psicología. Entonces, cuando hablan del teatro psicológico, me pregunto, ¿cuál es la especificidad de ese teatro? Muchas veces se resume en el uso preponderante de la palabra y en un tipo de actuación verosímil. Yo no voy a tratar de hacer que un actor actúe psicológicamente. En ese sentido, mi acento no está en la psicología, claramente. El acento que siempre he querido dar a mis obras está centrado en la situación política, social y económica en la que se desenvuelve un individuo. Y esa situación es siempre una relación de poder, porque el hombre se va a comportar de manera diferente según la relación que tenga con el poder, y el poder depende, obviamente, o hace depender al ser humano, de lo social, económico y político.

*CC: En las actuaciones psicológicas hay una transición de un estado a otro, hay transiciones implícitas a la psicología. ¿Por qué en su teatro no existe eso en la actuación?*

AK: Tienes toda la razón. Ese es un tipo de teatro que es muy interesante, pero que a mí no me interesa particularmente, porque creo que más que nada estamos viviendo en una época donde las reglas están totalmente determinadas por un poder de tipo económico. También, porque lo que quiero mostrar es la fractura, es el quiebre. Digamos que un día determinado nos creíamos dueños de nuestro destino, nos creíamos libres, y al otro día sin transición vino una matanza que tú nunca creíste que sucedería y en eso me centro. Yo analicé durante mucho tiempo lo que sucede con un ser humano cuando un amigo se muere de una larga enfermedad. Esta

reacción está dentro de una lógica, que de una u otra manera, está asimilada, hay una sospecha de lo que va a venir. Pero si tú te despides de una persona el día lunes y el día martes te dicen que la mataron, no hay transición en absoluto y no hay transición tampoco dentro de ti. Como en Chile no hubo una transición social, tampoco hubo una de tipo psicológico, entonces se produce esa fractura, ese quiebre entre lo que a uno le enseñaron que era la realidad y lo que a uno le enseñaron que era la realidad en el teatro, es decir, el realismo. Yo experimento en ese delgado límite entre realidad y la representación de esa realidad. Creo que en el teatro existen espacios para poder expresar eso y es obvio que, en una obra como *Casa de muñecas* de Ibsen, en *Verano y humo* o en *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, existen transiciones porque están permitidas y porque todo el mundo las puede tener dentro de un espacio determinado, de una sociedad determinada, dentro de un estado de elementos determinados, que corresponden a una época determinada. El exilio, en cambio, es siempre un territorio en permanente construcción y destrucción.

CC: *Muchas gracias Alberto por esta grata y profunda conversación.*

AK: Gracias a ti.

© Claudia Andrea Cattaneo Clemente

Agradecimientos a ANID/FONDECYT POSTDOCTORAL/2021-2023/FOLIO  
3210828