



**Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teatro**

ALBERTO KURAPPEL: UNA “NEO” VANGUARDIA LATINOAMERICANA

Tesis para optar al Título de Actriz

**Tania Alejandra Soledad Faúndez Carreño
Profesor guía: Marco Espinoza Quezada
Santiago de Chile, 2008.**

Dedicado a mis padres, Sandra y Ricardo.

INDICE

Introducción	5
1.-Nacimiento, muerte y resurrección de Alberto Kurapel	11
1.1 Garganta de piedra	11
1.2 El teatro, la música y la Unidad Popular	13
1.3 La otra escena	19
1.4 El exilio	22
1.5 La negociación del exilio	25
1.6 La Compagnie des Arts Exilio	27
2.-América desvelada: atisbos de una “neo” vanguardia Latinoamericana	30
2.1 Figuras de la Vanguardia	30
2.2 Dentro y fuera de Latinoamérica	33
2.3 Kurapel ¿irrupción de un “neo” lenguaje?	36
2.4 Performance y Teatralidad en Kurapel	38
3.-Insatisfacción y memoria: el teatro-performance de Kurapel	43
3.1 Imagen de una conciencia crítica	43
3.2 En Extilio in Pectore. Extrañamiento	46
3.3 Memorie85/Olvido86	47
3.4 Kurapel en off-off-off ou sur le toit de Pablo Neruda	48
3.5 Carta de ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier	50
3.6 La Bruta Interferencia	50
3.7 La Hora Porvenir	52
4.-Prometeo Encadenado: análisis de una intertextualidad	54
4.1 Visiones de intertextualidad	54
4.2 Intertextualidad palimpsésica	58
4.3 Texto dramático	59
4.4 Texto espectacular	62
4.4.1 Escenografía	64
4.4.2 El actor	65
4.4.3 Video-performance	69
Puntos de vista	71
Bibliografía	78

Anexos:	Prometeo	encadenado	según	Alberto
Kurapel				83
Foto 1				84
Foto 2				85
Foto 3				86
Foto 4				87
Foto 5				88

INTRODUCCION

Hablar y debatir entorno al concepto de Memoria hoy en día, podría decirse que es un tema más común que hace veinte años atrás en Chile, pues parece ser una necesidad imperiosa de un porcentaje importante de la población. Este debate dentro de la sociedad chilena tiene como fin aclarar, sanar o justificar parte de nuestra historia reciente.

En el año 2003, tras cumplir treinta años del Golpe Militar en Chile, la Universidad Arcis en conjunto con Nelly Richard y otros intelectuales, realizaron un congreso en el cual se debatió en torno al concepto de Memoria, y cómo ésta repercutía hoy en día en diversos campos de la sociedad. Posteriormente se realizó la publicación de éste congreso, cuyo título fue *Utopia(s) 1973-2003 revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Título bastante pertinente que no pasa desapercibido en la presente tesis, ya que Kurapel en sus obras, mediante el lenguaje espectacular plurimedial, revisa el pasado, critica el presente e imagina el futuro.

Al momento de concebir esta tesis, el tema de la Memoria no se presenta ajena, ni extraña, ni menos aún indiferente, más bien, este concepto surge como una idea fuerza que pretende develar el trabajo y los estudios realizados entorno al artista chileno Alberto Kurapel, quien ahonda sobre el tema de la memoria y el exilio en sus canciones, poemas y obras teatrales. El conflicto del pasado: Chile posterior al derrocamiento de Allende, la dictadura militar, la tortura, y el trauma resultante, se hizo presente en sus representaciones, de una manera poco convencional, en relación a los años que lo precedieron en el teatro chileno de los años sesenta y setenta, pues Kurapel dejó de lado los binarismos, e incluyó en sus obras el concepto de performance, como otra forma de manifestar su crisis como sujeto, constituyente de su historia particular. En sus obras-performances el texto dramático, altamente político, se deconstruye y el texto espectacular plurimedial se fragmenta, teniendo por consecuencia la incongruencia entre lo dicho y lo hecho. Esta nueva forma de abordar el lenguaje escénico contribuyen, sin lugar a dudas, a ampliar el registro del teatro chileno de la década de los ochenta, enriqueciendo al teatro y la teoría chilena contemporáneo.

De forma somera se conoce sobre Kurapel en Chile. La razón de eso, o quizás su justificación, es precisamente porque la mayor parte de sus creaciones artísticas se realizaron en su exilio en Canadá, después del Golpe Militar en Chile de 1973. Casi nada se conoce de su trabajo y pareciera que poco interés hay en conocerlo, pues su discurso metateatral se encuentra desplazado del centro hegemónico teatral chileno actual; “*hasta la fecha prácticamente ignorado por la crítica chilena, incluso por aquella que se ocupa del teatro chileno en el exilio*”¹.

El exilio producido por la mayoría de los teatristas chilenos durante la década del setenta, obedeció a diferentes motivos, momentos y urgencias, las cuales fueron desde no encontrar trabajo hasta tener que asilarse en una embajada. Estas emigraciones no siempre obedecieron a dictados personales, sino que en varios casos se produjo el exilio de compañías completas, como lo fueron la Compañía de los Cuatro de Humberto y Héctor Duvauchelle y Orietta Escamez, fundada en 1960, que posteriormente residió en Venezuela; la del Teatro del Angel fundada en 1971 por Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, que después reside en Costa Rica desde 1974, y la del Teatro El Aleph que se inicia en 1968 y que sus integrantes se radican posteriormente en Francia en 1974, por nombrar algunas. Claudia Rodríguez en su artículo *Notas para una historia del teatro en Chile*² nombra a un sin fin de grupos teatrales que siguieron produciendo montajes en el exilio en diversos países, pero cuando se refiere a las producciones artísticas creadas en Canadá sólo nombra:

“(…) *la Compañía El Volcán, en Montreal, encabezada por Manuel Retamal, antiguo activista obrero, y que ha estado dando a conocer en ese país las obras de Juan Radrigán; (...) el grupo Ekin-Québec dirigido por Manuel Aránguiz, en el que colabora el prestigioso dramaturgo Jaime Silva, a quien le estrenaron Comedia española en 1983 (...)*”³

¹ De Toro, Alfonso. *La poética y la práctica del teatro de Griffiero: lenguaje e imágenes*. En: Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas. Klaus Portl (eds). Teoría y práctica del teatro. Madrid, España.1996.

²Rodríguez, Claudia. *Documentos Lingüísticos y Literarios*.www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/documentos.php?id=145

³ *Ibíd.*, p. 9.

Sin embargo el nombre de la Compagne des Arts Exilio creada por Alberto Kurapel en 1981, no es mencionada ya que, según la autora, este nombre no aparece dentro de la base de datos fidedignos, estando paradójicamente en la misma ciudad Montreal-Québec, y produciendo obras teatrales en los mismos años.

Kurapel formó parte de un período histórico donde cayeron las grandes utopías, arribó la postmodernidad y surgió nuevamente la migración (exilio) de los refugiados políticos, producto de las dictaduras militares en todo Latinoamérica. Estos acontecimientos se hicieron presentes tanto en los textos dramáticos como en los textos espectaculares de Kurapel, donde surgió el teatro-performance, evidenciando la fractura y el trauma de un contexto social. Es a partir de los sucesos históricos y los cambios en el lenguaje espectacular que toma sentido y resuena la poética de Kurapel, la cual permite cuestionar y caer en crisis en relación al teatro chileno actual. Estudio que tomaría bastante tiempo analizar -incluso se podría realizar una tesis- pero que claramente este tema se aleja de los objetivos del presente trabajo. El vínculo histórico-político y el lenguaje espectacular, fue tomando consistencia y profundidad a medida que se fue examinando y plasmando en las posteriores páginas, haciendo postular la obra de Kurapel como una neo vanguardia, específicamente una neo vanguardia Latinoamericana, ya que las condiciones neo vanguardistas Latinoamericana distan en varios aspectos en relación a los centros hegemónicos de Norteamérica y Europa, y del resto del mundo. Esta idea neo vanguardista surge a partir de dos puntos principalmente. El primero de ellos, corresponde a las lecturas realizadas en base a los textos de Kurapel y, Fernando y Alfonso de Toro, donde estos autores expresan ideas transgresoras sobre la institucionalidad de los géneros y la constitución de estos a través de nuevas formas expresivas: la postmoderna. Esta conformación de lenguaje espectacular viene a significar la disolución jerárquica dentro del teatro aristotélico con sus respectivas unidades de lugar, tiempo y espacio, convergiendo y dialogando de manera dialéctica las distintas formas expresivas de las artes. No de manera armoniosa como lo planteaba Wagner en el siglo XVII, con su concepto de “obra de arte total”, sino que esta inclusión de arte total se realiza mediante la fragmentación y la resignificación de los signos en escena. El segundo punto, tiene relación con la problemática de la utilización del concepto de arte performático en general, donde las

barreras de arte y vida quedan más difusas, ya que este nuevo concepto tiende a diluir estas brechas en forma particular en las artes latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX, por influencias políticas, específicamente por la Revolución Cubana de 1959. Es a partir de estos dos puntos, que se inicia esta idea de neo vanguardia en la obra de Alberto Kurapel.⁴

La presente tesis “*Alberto Kurapel: una “neo” vanguardia Latinoamericana*”, es una investigación monográfica y analítica sobre la praxis y teoría del actor, director, poeta, cantautor y dramaturgo chileno Alberto Kurapel, la cual surge a partir de la necesidad de reflexionar en torno a los conceptos de exilio, desarraigo y la relación vanguardista por excelencia de unir arte y vida. Esta monografía, intenta abordar la poética de Kurapel en cuatro aspectos principalmente.

El primero de ellos, es un estudio biográfico que resume el contexto en el cual se desarrolló el artista antes de partir al exilio, su arribo a Canadá y su posterior creación de la Compagne des Arts Exilio. Inicialmente esta investigación surge a partir sobre las causas históricas-políticas que influyeron en la posterior producción artística de Kurapel, con el fin de ahondar en los sucesos históricos de nuestro país y su relación con una visión artística, bastante crítica por lo demás. Es así que nace el primer y más extenso capítulo titulado *Vida, Muerte y Resurrección de Alberto Kurapel*. Éste se inicia con la búsqueda de Alberto por su origen Mapuche, para luego traspasarlo al contexto político de sus años como estudiante de actuación, y profesionalización como actor, que más tarde terminará con el Golpe Militar y su posterior exilio del país. En la etapa del exilio se expone la búsqueda del neo lenguaje escénico, producto de su condición de exiliado, y la consiguiente formación de la Compagne des Arts Exilio.

En el segundo capítulo titulado *América desvelada: atisbos de una “neo” vanguardia Latinoamericana*, y con un conocimiento general de la materia, se intenta profundizar en la búsqueda del nuevo lenguaje escénico: el surgimiento del teatro-performance, postulando su trabajo como una neo vanguardia Latinoamérica. La idea de

⁴ Es importante aclarar que esta tesis no realiza una investigación del desarrollo del arte performático en Chile, proveniente de las Artes Visuales principalmente como plantea Nelly Richard. N. del A.

someterlo al concepto de neo vanguardia Latinoamericana, surge a partir de que Kurapel recurre a una nueva forma de expresión escénica, rompiendo con los paradigmas de antaño del teatro chileno y latinoamericano, pero con la particularidad de realizar una revisión del concepto vanguardista por excelencia de *unir arte y vida*. Ante este nuevo contexto teórico (performance y neo vanguardia) el trabajo no ha subestimado sus aportes, es más, busca utilizarlos. Se efectúa, además una revisión de las causas que determinaron al teatro Latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, la performance y el impacto de la postmodernidad en las obras del artista.

En el tercer capítulo *Insatisfacción y memoria: el teatro de Kurapel*, se constituye básicamente una descripción general de lo que han sido sus montajes y las temáticas que abordaba, con la intención de realizar una radiografía de sus creaciones. En éste capítulo se exhiben partes de sus textos dramáticos, dejándolas como precedentes para el siguiente y último capítulo.

El cuarto y último capítulo *Prometeo Encadenado: análisis de una intertextualidad*, se realiza un análisis intertextual de la obra-performance *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*, bajo los postulados de Juan Villegas mediante la utilización del intertexto histórico; y Fernando de Toro, en relación al intertexto palimpéstico. Mediante esta metodología de análisis dramático, pretendo dejar de manifiesto la importancia del intertexto histórico dentro de la(s) obra(s) de Kurapel para luego establecerla como un intertexto palimpéstico, pues tiene como base a Prometeo Encadenado de Esquilo. De igual forma se realiza un estudio general de los componentes que caracterizan las obras-performances de Alberto Kurapel.

La irrupción de su nuevo lenguaje espectacular mediante la creación del teatro-performance transmedial, altamente crítica y política (teniendo como base una relación socio-histórica precisa), se presenta hoy en pleno siglo XXI con una fuerza que la escena nacional debería considerar, ya que sus temáticas siguen develando a un Chile supurante, enfermo, que aún no se sana de un trauma social iniciado en 1973. Es por esto, que la obra

de Kurapel se hace imprescindible tanto dentro de la expresión artística contemporánea, como de la historia del Teatro Chileno actual.

Finalmente esta tesis intenta ser un aporte teórico a la escasa producción nacional de textos de investigación escénica en general, y específicamente sobre Alberto Kurapel, artista vivo aún y arraigado en Chile desde 1992.

1-. VIDA, MUERTE Y RESURRECCION DE ALBERTO KURAPEL

1.1 GARGANTA DE PIEDRA

A principios del siglo XX, la abuela paterna de Alberto Sendra, emigra del sur de Chile a la ciudad de Santiago en busca de trabajo. Descendiente mapuche y, como muchos otros mapuches, que emigraron de los campos hacia la ciudad tuvo que cambiar su apellido para no ser discriminada, y poder encontrar trabajo.

El pasado y la negación de sus raíces por parte paterna (Maulen⁵) llevó en 1962 a Alberto a viajar a Temuco, con la intención de investigar sobre las costumbres, la mitología y los rituales mapuches. Su llegada a la comunidad mapuche provocó desconfianza en un inicio, pero con los meses, los cantos y las tonadas de carácter popular-folclóricas que él realizaba hicieron que las relaciones se fueran tornando amenas, pudiendo así profundizar en su investigación. En forma paralela a su estudio Alberto establece una relación amorosa con una joven mapuche llamada Carola, que tiempo más tarde, sería la elegida para bautizarlo con el nuevo nombre: *Kurapel*, que en Mapudungun significa “garganta de piedra”. (Kura: piedra, pel: garganta).

En su libro de poesía *Orbe Tarde*, Kurapel a través del poema *Bautizo* explica el nacimiento de su nuevo nombre.

Bautizo

*Dejé mi apellido castellano
en los ya meditativos
espinos blancos
de Temuco
cuando Carola
una india
que me amó un año
por lo menos*

⁵ Maule: Toma su nombre del río Maule. Significa lloviendo, del mapuche maulen. La partícula “n” indica estado, mau significa hondonada, valle. <http://www.chile.com>.

*encargada de ir a buscar agua
montando en pelo
una escuálida yegua cariblanca*

*me escuchó cantar
solitario entre cerros de demonios
cenicientos de aluviones*

poesías extenuadas

*me bautizó entre sus piernas
Kurapel es tu nombre Garganta de Piedra
te lo entrego*

*los cielos se evaporaron
lo usarás cuando llegues
al borde de tu maldita angustia
mojaba mis labios con el inacabable confin
de su cobrizo cuerpo
éste es tu nombre*

*así errarás con lo único
que no te será ajeno*

(...)

*en la víspera de mi partida
una machi moribunda me entregó
un anillo y un poncho
junto al Rehue*

*entre canelos y tripas mendicantes
guardé ese nombre*

Kurapel

*cumplía yo
diecisiete años⁶*

⁶ Kurapel, Alberto. *Orbe Tarde*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile. 2006. p. 9.

Mediante el lenguaje poético, Kurapel encuentra la forma de explicar su origen negado y rechazado por una sociedad racista y clasista como lo es la sociedad chilena. Asimismo, dentro de sus performances y canciones permite entrever este pasado de sangre india (impugnada) que llevamos los latinos.

*“(...) vengo alzando desde el alba
desde el duro infinito de lo Nuestro,
la espalda herida de mi raza
y un pecho grande rugiendo:
ARAUCO, SAN CARLOS, MAIPÚ
PISAGUA, EL SALVADOR,
VILLA GRIMALDI, RITOQUE,
TRES ÁLAMOS, CONCEPCIÓN.
Desde allá, desde mi sangre
vengo arreando en polvareda
la avalancha universal de Universo
bramando ausencias como bestia herida:
PISOTEADA
No Vencida.
No Vencida (...)”⁷*

La delimitación de ser latino, de ser mapuche, le permitió posteriormente en Canadá entender su relación con el centro, viniendo este de la periferia, pues le implicó una continua interrogante donde estuvo obligado a conocer el lenguaje de ese nuevo centro.

“La otredad se presentaba así como un cuerpo social que iba cambiando en forma vertiginosa cada día, poniendo en nuestras acciones las palabras del Inca Garcilazo de la Vega: pues soy indio...en esta historia yo escribo como indio”⁸.

1.2 EL TEATRO, LA MUSICA Y LA UNIDAD POPULAR.

En Latinoamérica durante las décadas de los 60 y principios de los 70, un sector importante de la población evidenció una búsqueda infatigable por la identidad colectiva y por lo popular-nacional, teniendo como referente lo latinoamericano y la unidad de este

⁷ Kurapel, Alberto. Disco Compacto: *El ayer de nuestro hoy*. CELTEP.2005.

⁸ Kurapel, Alberto. *La estética de la insatisfacción en el teatro performance*. Santiago. Editorial Cuarto Propio, 2004.p.32.

continente, lo cual se potenció con los nuevos cambios políticos y sociales que se presentaban con una tendencia socialista y marxista-leninista. Entre 1960 y 1973 hubo una acelerada lucha internacional entre los campos capitalista y socialista como consecuencia del surgimiento del primer Estado socialista en Cuba en 1961 y las consecuencias de la derrota de los Estados Unidos en la guerra de Vietnam. Bajo este tenor, Kurapel ingresa en 1964 a estudiar Interpretación al Departamento de Teatro de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, ubicada en ese entonces, en Fanor Velasco con la Alameda. Durante sus años de estudiante universitario comenzó a producirse en Chile una agitación y organización social profunda, como consecuencia de los cambios políticos-económicos que repercutían en toda Latinoamérica. La gran mayoría de sus compañeros se integraron a las Juventudes Comunistas y emprendieron un accionar político relacionado con las artes. En esos tiempos quien no era militante de algún partido de izquierda era muy mal mirado, más aún, no se concebía a un artista de derecha según el mismo Kurapel. Bajo esta “presión” social de ser militante, Alberto prefiere mantenerse al margen. Si bien él era simpatizante de izquierda, no creía en la institucionalización de la ideología, pues pensaba que el partido, sea cual fuera, iba a dominar y guiar la creación artística bajo un solo discurso.

En sus estudios se destacó como alumno y posteriormente trabajó en el Departamento de Acción Social, bajo el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970)⁹, realizando giras por todo el país. Egresó en 1968 (año en que acontece el levantamiento estudiantil en París, conocido como Mayo del 68) con la obra “*Víctor o los niños al poder*” de Roger Vitrac, dirigida por el maestro Sergio Aguirre. La calidad de este egreso le permitió ser parte del equipo del ITUCH (Instituto de Teatro de la Universidad de Chile) y

⁹ La elección de 1964 dio un holgado triunfo al candidato del PDC, senador Eduardo Frei Montalva, apoyado por toda la derecha, que tuvo que optar por él como el mal menor y evitar así el triunfo de Salvador Allende G.

La campaña presidencial se organizó en torno a las candidaturas de Frei y Allende. La primera sostenida por los partidos de derecha y el PDC. Y la segunda por los partidos comunistas y socialistas y una fracción del Partido Radical y organizaciones populares.

“Las iniciativas más importantes llevadas a cabo por la Democracia cristiana durante el período presidencial 1964 y 1970 fueron la chilenización del cobre, la sindicalización campesina y la reforma agraria. Estas tres tareas políticas concebidas por los ideólogos democristianos apuntaban a la competencia política e ideológica con los partidos de izquierda, y por supuesto, con su modelo de desarrollo económico”.
<http://www.fortinmapocho.com>

participar en varias obras de dramaturgos tanto nacionales como internacionales. Su vida teatral se complementaba con el trabajo de cine, radio y televisión: “*El Cachencho*” (emitido por el canal 9), programa infantil que retrataba la vida de tres niños de una población centrándose en su entorno socio-político de los años 70 donde él personificaba a “Titin”. La música fue otra de sus habilidades.

*“En 1960 asistí por casualidad a un espectáculo folklórico en el Teatro de Piedra de la Quinta Normal. Allí cantó Margot Loyola. Desde ese momento me interesé más curiosamente en ese folklore que vi recreado escénicamente en forma tan vital.”*¹⁰

A lo que suma años más tarde:

*“En 1972 actuando yo, en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, en una obra de María Asunción Requena, Margot Loyola y Osvaldo Cádiz fueron llamados para realizar la coreografía y asesoría de los cantos y bailes chilotes. Era “Chiloé, cielos cubiertos”, dirigida por Eugenio Guzmán. Desde esa época hasta el golpe de estado continué cantando, escribiendo, cantando en peñas, componiendo y estudiando con Margot Loyola quien me iba entregando tonadas, décimas, parabienes, huaynos, villancicos, estilos. Paralelamente yo acompañaba a mi amigo Roberto Parra, cantando, guitarreando mis canciones y sus cuecas en Barrancas, en circos extraviados, en algún bar de San Pablo o del barrio Independencia.”*¹¹

Alberto en 1970 vota (por primera vez) a favor de la candidatura del socialista Salvador Allende Gossens¹² (tres campañas presidenciales: 1952, 1958 y 1964), quien fue elegido democráticamente con una estrecha mayoría de 36,2% sobre Jorge Alessandri - Independiente de Derecha- quien obtuvo 34,6%, y finalmente Radomiro Tomic -Demócrata Cristiano- con el 27,9%. El período del 70-73 (años que dura la presidencia de Salvador

¹⁰ Kurapel, Alberto. *Margot Loyola: la escena infinita del folklore*. Fondart. Santiago, Chile. 1997. p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p.11.

¹² “Allende estaba respaldado por el Frente de Acción Popular (FRAP), frente integrado por el Partido Comunista, Partido Socialista, fracción del Partido de Izquierda Radical, el Movimiento de Acción Popular Unitario, y la Acción Popular Independiente, incorporándose la Izquierda Cristiana y el MAPU en 1970 -y el MAPU Obrero y Campesino (escisión del MAPU) en 1973-. Además contó con el apoyo de la central sindical nacional, la CUT (Central Única de Trabajadores).” <http://www.fortinmapocho.com>

Allende), es visto para un sector de la sociedad chilena como “el reino del caos y la anarquía” o como “la lucha contra el marxismo”. En cambio para otro sector del país, especialmente populares, este período fue visto como un momento de identidad histórico, una referencia positiva en su experiencia personal y colectiva. Mi intención aquí no es esclarecer ni debatir sobre las visiones unilaterales de la historia nacional de este período, de la victoria de los “malos sobre los buenos” ni de los “buenos sobre los malos”, sino más bien, retratar el contexto histórico en que se hallaba inmerso Alberto.

A fines de los años 60, el Teatro Nacional (en un origen llamado Teatro Experimental 1941-1958, luego Instituto de Teatro (Ituch) 1959-1968, después Departamento de Teatro 1969-1973 y, finalmente Teatro Nacional Chileno a partir de 1974) comienza a dividirse ideológicamente al igual que el resto del país, producto del contexto político nacional en que había una efervescencia ideológica con la llegada al poder del gobierno de la Unidad Popular, la cual adoptó un programa de ruptura con el capitalismo, y a la vez desarrolló la participación política y social, entre otros puntos. En este sentido el cambio que se percibe en el teatro en esos años es el mismo que corresponde con todos los movimientos artísticos, intelectuales y populares, es decir, con la sociedad en su conjunto, con una clara preocupación por lo social, desde una perspectiva revolucionaria. El teatro se abocó a representar el registro del acontecer nacional.

En el Departamento de Teatro, según Kurapel, comenzó a gestarse un gran porcentaje de actores que militaban en el Partido Comunista y otros en el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) principalmente, el resto de los integrantes no militaban en ningún partido. Esto hizo que las obras que se montaran en el periodo del 68 al 73 tuvieran un carácter netamente político producto de su contexto. Según Kurapel varias de las obras, por ejemplo: *Casa en Lota Alto*, *El Robo del Cochino* y *El señor Puntilla y su criado Matti*, se despreocuparon tanto del ámbito estético como actoral.

Carlos Ochsenius explica que la necesidad histórica de recuperar la expresión directa de una cultura teatral popular para la movilización política durante la Unidad Popular; era el retorno de la memoria perdida de la gran riqueza, variedad y organización

que ella había tenido en las tres primeras décadas del siglo XX.¹³ Luego esa riqueza había sido acallada y sepultada por la burocratización de los partidos políticos de izquierda, por la tecnocratización extranjerizante de los teatros universitarios y por la homogeneización de valores en la expresión cultural de acuerdo con las clases medias. Asimismo Guillermo Núñez, escenógrafo y vestuarista de destacados montajes de la Universidad de Chile, en una conversación con la escritora Alejandra Costamagna, comenta sobre el teatro en relación con posturas políticas progresistas que:

*“Al principio no se plantearon de manera tan taxativa. Todos estos problemas de enfrentamientos se producen a finales de los años 60 y comienzos de los 70. Como habíamos mucha gente de izquierda en los teatros, tratábamos de realizar algo más comprometido, pero no teníamos una visión muy clara del asunto. Y otros alegaban y defendían la posición del teatro bien hecho, del teatro puro.”*¹⁴

Alberto muchas veces sintió que las obras de carácter político o social quedaban expuestas a un público que poco se acercaba con lo que se entendía con lo *popular*. Esto lo llevó a pensar que la institucionalización del arte es la que cavaba la tumba entre el arte y la gente. Finalmente decide renunciar en forma de décimas, al estilo del *canto a lo humano*¹⁵, en Julio de 1973 al Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

COMO YA NOS CONOCEMOS

(verso de despedida)

III

*Como ya nos conocemos,
no sé si estarán pispando
qué voy a sacar del saco.
Quiero Honorable Consejo
Presentar con los respetos
Mi renuncia indeclinable
En esto que llaman **arte***

¹³ Cfr. Vidal, Hernán. *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*. Institute for the study of ideologies and literatura. Minneapolis. 1991. p. 101.

¹⁴ Costamagna, Alejandra. *Apuntes sobre el teatro chileno en la década del 60. Testimonios de cuatro protagonistas*. <http://www.cyberhumanitas.cl>

¹⁵ Poesía profana, en décimas dichas o cantadas por el campesinado chileno. Kurapel, Alberto. *Estación artificial*. Manuscrito original. p. 60. El libro fue publicado en francés: Kurapel, Alberto-Le Guanaco Gaucho, *Station Artificielle*. Canadá. Ediciones Humanitas.1993.

*los sabios de esta materia.
Renuncia ya sin más vuelta.
Perdió su gracia este baile.*

VII

*Quiero dar aclaraciones
sin irme por la tangente,
que solo sirven las gentes
que con conciencia y razones
tienen pastas y condiciones
pa` la tarea que eligen.
¿Las guitarras pa` que existen
hecha de greda con oro?
podrán ser lindo adorno,
pero pa` tocar ¡no sirven!*

XVIII

*Y no confundir señores
extensión con giración,
de qué vale, digo yo,
salir hacia otros rincones
llevando presentaciones
y escuchar lindos aplausos
para partir de inmediato
con rumbo de improvisito
a otro lugar más lindo
sin dejar huellas ni rastro.*

XXI

*No nací en la primavera,
y mi trayecto fue invierno
con veranitos muy buenos
que entibiaron mi carrera
pa` hacerla fuerte y ligera.
yo no soy un perro fino,
de esos que temen al frío
o que si comen pan duro
se atragantan al segundo,
¡Yo con orgullo soy quiltro!*

Despedida:

*Y con esta me despido
cogollo e`zarcilla fresca,
me alimenta la certeza
de cuidar con fino tino*

*la siembra que con cariño
y sacrificios eternos,
ha derramado mi pueblo,
su fruto abrirá la tierra
y se harán polvo las piedras.
Ya me voy, ya me voy yendo.*¹⁶

1.3 LA OTRA ESCENA

Ese mismo año en el mes de Septiembre se produce el Golpe Militar en Chile. Durante los primeros meses después del Golpe –inenarrables para el artista- a Alberto se le cambia el color de pelo a blanco, baja 20 kilos aproximadamente, y se ve sumergido en una profunda depresión. Tenía 25 años en ese momento.

*“En 1973 la sociedad chilena presenta una crisis en diversos planos. En primer lugar se asistía a una descomposición capitalista acelerada y profunda sin que la acompañara una construcción coherente de un sistema alternativo. En segundo lugar, la sociedad vivía un grado extremo de polarización política (...) En tercer lugar, se había perdido la legitimidad del sistema político (...)”*¹⁷

Hernán Vidal¹⁸ explica que en la posterior modernización del sistema, el poder militar procedió a la separación de lo político y lo económico. A su vez, la autoridad intervino los espacios públicos que en el pasado validaba una negociación populista de la cosa pública. El gobierno promovió estratégicamente la incomunicación social, neutralizó toda oposición articulada y efectiva a la implementación de la política de shock que inauguró la economía neoliberal en Chile. Para este propósito los servicios secretos (sucesivamente Dirección de información nacional –DINA¹⁹- y Central nacional de información-CNI) efectuaron una selectiva y sigilosa represión, desarticulando toda oposición para neutralizar la relación de la actividad política, sindical, gremial y de

¹⁶ Kurapel, Alberto. *Estación artificial*. Manuscrito original, pp. 84-91.

¹⁷ Garretón, Manuel Antonio. *El proceso político chileno*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. (FLACSO). 1983. p.34.

¹⁸ Cfr. Vidal, Hernán. *Op. Cit.*, p. 150.

¹⁹ “La DINA operara en Chile como un organismo para la Seguridad Nacional del Estado, sin embargo, el reflejo de sus técnicas, procedimientos y objetivos serán la viva imagen de la imagen de la CIA norteamericana (que intervendrá en América Latina a través de la llamada Operación Cóndor encargada del arresto y asesinato de políticos en Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay).” Pinto, Paulina. *De las políticas de estado a las políticas del cuerpo: practicas preformativas en América Latina*. Memoria para optar al grado académico de licenciada en artes con mención en teoría e historia del arte. Universidad de Chile, 2006. p. 34.

organismos de base comunitarios. Además el régimen promovió un consumismo hedonista, y la despolitización de la sociedad civil a través de la difusión masiva del miedo, haciendo que éste perneara la cotidianeidad. La irrupción del neoliberalismo y las dictaduras militares en Latinoamérica afectaron en todos los ámbitos a la población que había construido identidad y un proyecto social en conjunto.

“La derrota, el fracaso de un proyecto que confirmaba una identidad más o menos autónoma, llegó incluso como en tiempos de la inquisición a convertir a sus detractores y hacerlos a abrazar la nueva fe.”²⁰

1973 marca el año en que todos los países latinoamericanos se encontraron sincrónicamente bajo dictadura militar, y Chile constituiría el último derrocamiento socialista en América Latina restando a quien dio inicio de alguna forma a la empresa imperialista estadounidense, Cuba.

La represión dictatorial del gobierno de Augusto Pinochet (1973-1990) terminó por alcanzar todas las esferas de la sociedad, al igual que ocurrió con el resto de los gobiernos militares dictatoriales de América latina. Un gobierno que decía venir a terminar con la política fallida de una economía estatal internista y hacer portadora del proyecto desarrollista americano que abría a América al primer mundo (con la intervención de los Chicago boys), terminó por convertirse en el más poderoso tribunal de censura y aislamiento internacional. La censura y la fiscalización que estableció la política de Estado dictatorial del gobierno de Pinochet cubrieron el campo intelectual extendiéndose hasta la eliminación y prohibición de una serie de medios de información como diarios, revistas, canales de televisión y radios.

En Enero de 1974 Alberto recibe una llamada de una persona quien le informa que se encuentra en una lista negra y que tiene orden de fusilamiento para Junio de ese mismo año. Luego de un tiempo Alberto decide exiliarse a Canadá. Exilio que pensó que duraría dos o tres años como máximo.

²⁰ Cápona, Daniela. *Relato de un tiempo oscuro: los modos de narrar la dictadura en la dramaturgia chilena*. Tesis para optar al Título de Actriz. Universidad de Chile Santiago.2002. p. 141.

“Sobre las listas negras se sabe que circularon desde temprano por las gerencias de las radios y por los canales de televisión prohibiendo terminantemente que se diera trabajo a cualquiera de los individuos que en sus folios se nombraban. Incluso hubo artículos en la prensa identificando a personas por sus nombres y apellidos y pidiendo para ellas “...sanciones y rendición de cuentas...” El propósito: castigar, amedrentar, pero también borrar de la conciencia del público voces y rostros que se asociaban a la historia proscrita. En las profundidades de la conciencia colectiva, se daba cumplimiento de este modo a un capítulo más del ataque contra la memoria, contra un pasado de libertad y de creatividad del cual el régimen procuraba deshacerse sin importarle los medios.”²¹

Durante el periodo de la Dictadura Militar comienza a producirse en Chile un exilio paulatino. La persecución, la censura, el silencio auto impuesto y el desempleo fueron algunas de las causas que llevó a muchos artistas a tomar dicha determinación. Esta emigración es la que en principio va a dar a luz al teatro chileno del exilio.

El 11 de Septiembre se traduce para Kurapel como:

“La misma sensación cuando te matan a la persona que más uno quiere. La ideología, el moviendo social... ¿Qué haya muerto Salvador Allende?. No, no, uno no lo podía creer, nunca se te hubiera imaginado. No podía ser. Él que era un gran hombre, un gran orador, un político, un ideólogo, un socialista (...) Él no era ni el abuelo ni el papá de nadie, él era un líder innato que murió por una causa que creía fervientemente.”²²

El Golpe Militar en Chile, el exilio y sus consecuencias fueron unos de los acontecimientos fundamentales que determinaron la producción artística de Kurapel, pues su dramaturgia y práctica teatral plantean temáticas tales como: dictaduras, el exilio, marginación, discriminación, deseo, utopías, nostalgias, apocalipsis, mito del origen y el problema de la identidad. Además Kurapel va a vincular su teatro a lo ritual y a la experiencia Latinoamericana, situándose como objeto y sujeto dentro del escenario.

“Por ejemplo en Exilio yo planteo el extrañamiento, la pérdida de la lengua, de la identidad propia, hasta quedar desprovisto de todo referente cultural propio. Señalaba que nuestra cultura, nuestro patrimonio, son las dictaduras militares, la tortura, los desaparecidos, el hambre, la pobreza, esto es lo que yo muestro. Me interesa mostrar esto, pero sin nunca descuidar la calidad del espectáculo, puesto

²¹ Rojo, Grinor. *Muerte y Resurrección del Teatro Chileno 1973-1983*. Editorial Michay. Madrid, España 1985. p. 80.

²² Palabras de Kurapel en una entrevista con el artista el 11 de Noviembre del 2007. Santiago, Chile.

*que se puede ser “político” de muchas maneras, y debemos evitar el panfleto. Para mí, ser político es ser un buen actor, un buen director, un buen dramaturgo, hacer un buen teatro.”*²³

1.4 EL EXILIO

La expatriación sin lugar a dudas implica un viaje que carece de deseo, pues se está obligado a emprender un vuelo. Cuando el desterrado llega al nuevo lugar surge entonces un sentimiento de vacío, de angustia, de no lugar. Marc Augé explica que el no-lugar posee la misma ambivalencia como el lugar, puede ser subjetivo u objetivo. Es preciso partir del lugar (donde se expresa la identidad, la relación y la historia) para definir el no-lugar como el espacio donde nada de ello se expresa. No obstante, existe la posibilidad de que se cree lugar en el no-lugar, eso va a depender de la perspectiva en que se mire el nuevo espacio a definir. Por ejemplo Kurapel en su primera etapa definirá a Canadá, tierra de exilio como un no-lugar, pues este nuevo espacio no se transforma en algo que le de identidad o lo lleve a una orgánica social, más bien le crea un espacio de soledad y aislamiento en que dichos conceptos están vacuos. Un no-lugar existe igual que un lugar, estos se entrelazan, se oponen y se atraen. No existen nunca bajo una forma pura.

*“El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación.”*²⁴

En el nuevo espacio del no-lugar la soledad para el desterrado se experimenta como un exceso o un vaciamiento de las imágenes, de las sensaciones. La idea del regreso se transforma entonces en un fantasma constante para algunos exiliados, aunque para otros, el regreso no tiene cabida. Cuando hablo de “regreso” no aludo tan solo al regreso físico -la patria- sino también al lugar político-ideológico que significó un proyecto social, de sujeto y de país en casi toda Latinoamérica durante los años 60 y 70. Esta idea merodea en forma repetida al expatriado, lo cuestiona y lo pone en contradicción, ya que el contacto con ese

²³ Tepperman, Shelley. *Alberto Kurapel habla del teatro en el exilio*. En: La Escena Latinoamericana. Revista cuatrimestral. Número 1. Abril. 1989. Editorial Galerna/ Lemcke Verlag. p. 52.

²⁴ Augé, Marc. *“Los no lugares” espacios de anonimato*. Editorial Gesidia, S.A. 1992. Barcelona. pp 83-84.

“otro lugar / no-lugar” hace que su identidad caiga constantemente en crisis. Esta crisis es tanto individual como colectiva, pues para los habitantes originales *los otros* -los exiliados- también vienen a cuestionar su identidad. Frente a esto, el panorama social se hibridiza en cuanto a costumbres, modos y políticas sociales ya que el país de acogida se altera y se modifica por los nuevos integrantes, ampliando su espectro de identidad en este nuevo espacio de transmutación y de alteridad.

Por otro lado, muchos de los que participaron en proyectos sociales en Chile no tuvieron la suerte de optar por el exilio, aunque no se puede negar que el ser extranjero no es algo fácil de llevar, y menos aún el crear desde los márgenes inmersos en el Centro. El exilio incluye no sólo la nostalgia por la patria perdida, considerada como origen, sino el sentido de la pérdida irrevocable de ésta como soporte ontológico. Si la tierra dota al individuo de un saber especial, el exilio vendría a ser una suerte de intensificación de ese saber, al someterlo a la prueba de la separación y el regreso.

El exilio manifiesta varias constantes, una de ellas es la atemporalidad, una suerte estado de suspensión que procura regresar al hogar o patria perdida; es un pliegue temporal que carece de duración, excepto en el interior de sí mismo, y, como resultado, los acontecimientos, las cosas y la gente que no están sujetos al dinamismo del ser, aparecen como modelos a escala de los reales.

El hecho de ser extranjero, exiliado, trae consigo el fraccionamiento y la alteridad, ¿pero acaso la entrada abrupta de las dictaduras latinoamericanas no involucraron de igual forma fragmentación y alteridad? Los chilenos que no se exiliaron, en su mayoría pobladores, tuvieron que reemplazar el desconocimiento por el descubrimiento del Otro: el dictador, el torturador, el enemigo. Y en algunos casos el amigo se convirtió en el enemigo. Ahora, no necesariamente en el caso del exiliado el descubrimiento del Otro queda como el enemigo, sino más bien como la sensibilidad para sentir la presencia del Otro, del desconocido, del diferente, mediante la experiencia del cruce de culturas centro-periferia. La acción de reconocerse implica ver al otro en su diferencia y así darse cuenta que hemos sido modelados constantemente por ese otro. Bhabha señala que la cuestión de la

identificación no es nunca la afirmación de una identidad preestablecida, sino más bien la producción de una imagen de identidad y la transformación del sujeto al asumir esa imagen.

“La demanda de identificación es la de ser para otro, e implica que la representación del sujeto se produce siempre en el orden diferenciador de la alteridad.”²⁵

Solo a través del otro el sujeto construye su identidad y sitúa su deseo de diferencia.

El destierro y el desarraigo son cualidades esenciales en las artes en general. Tanto para Soledad Lagos como para Kurapel el exilio es uno tropo fundacional que la representación invoca continuamente en un gesto auto-constitutivo, de esta forma el acto mismo de la representación teatral podría considerarse como otra modalidad del exilio.

El exilio es en Kurapel una condición que cruza toda su obra y determina su poética. Su experiencia de vida asociada al exilio penetró sus performance al grado de autorepresentarse. Kurapel plantea que frente a una situación de exilio el teatro ya no puede seguir modelos establecidos y que es necesario ir en busca de caminos que expresen la fragmentada condición de desarraigo dentro de un universo altamente tecnológico.

A través de la estética del teatro del exilio, Kurapel conserva un vínculo con las causas que lo generaban y con las consecuencias de estas. Busca hacer florecer el concepto de Alteridad -concepto que emplea Fernando de Toro para explicar que Kurapel expone la alteridad como separación brutal, la cual se inscribe como ruptura permanente, irreductible y como una inscripción de la carencia continua e imposible de saciar del objeto/deseo siempre diferido-, pues piensa que es la única manera de expresarse en esa nueva patria, sumergiéndose en ella y desde allí desencadenar un intercambio y un mestizaje artístico.

Su arte se incorpora al país de acogida cultivando un teatro de memoria, valorando los orígenes para desde allí encontrar sistemas y puentes expresivos.

²⁵ Bhabha, Homi. *La Locacion de la cultura*. Buenos Aires: Mantial, 2002. p. 60.

“El teatro del exilio es el lugar de encuentro de la memoria colectiva con las técnicas de la transculturación; es riesgo, resumen, reiteración trascendental en la que el actor cumple además un rol suprasocial.”²⁶

1.5 LA NEGOCIACIÓN DEL EXILIO

Alberto llega a Montreal (ciudad más grande dentro de la provincia de Québec, la cual tiene por capital a Québec), Canadá, en Mayo de 1974 *“con una guitarra, un bombo, “Barranca Abajo” de Florencio Sánchez, una radio eléctrica y un poncho como frazada.”²⁷*

En sus inicios en Montreal, Alberto trabaja con la canción popular. Canta en diferentes lugares y da a conocer la situación de Chile bajo la dictadura militar. Mediante la canción, Alberto comienza a investigar el fenómeno teatral. Tiempo más tarde forma un grupo de teatro que a través del canto, la poesía y la gestualidad pudo transmitir una expresión que conectó dos mundos diferentes: el escénico y el cotidiano. El grupo tuvo corta duración pues las tensiones externas, la indefinición política y la intromisión de grupos políticos, terminaron por desintegrar el grupo. Alberto continúa solo. Sigue con los recitales (donde el discurso se centra en mostrar su condición de exiliado), pero esta vez las presentaciones comienzan a tener una gran cantidad de elementos teatrales: los medios de comunicación. En sus recitales introduce diapositivas que acompañaban la traducción en francés (él cantaba en castellano). Para Kurapel estas presentaciones tenían algo de escultural, ya que estaban modeladas por la canción, diapositivas y escenografía. A medida que iba comprendiendo el francés, lo fue incluyendo también en sus presentaciones. Alberto no quería tan sólo llegar al público latinoamericano, sino también al quebequense, pues tenía la necesidad de escapar del entorno latinoamericano y chileno.

Kurapel sigue buscando en el teatro otra forma de manifestación. En este período se ve influenciado por las presentaciones de la poesía quebequense, pues ve en ella las

²⁶ Kurapel, Alberto. *La estética de la insatisfacción en el teatro-performance*. Santiago. Editorial Cuarto Propio, 2004. p. 68.

²⁷ Kurapel, Alberto. *Estación Artificial*. Manuscrito original p. 11. El libro fue publicado en francés: Kurapel, Alberto-Le Guanaco Gaucho, *Station Artificielle*. Canadá. Ediciones Humanitas.1993

contradicciones, una creación ininterrumpida frente a un público que jamás sospechaba el final, un compromiso de búsqueda.

Su primer periodo de investigación y experimentación va desde 1974 hasta 1981 donde trata de buscar los orígenes de la memoria del exilio y performance. En éste periodo viaja a París, Lyon y Grenoble en sectores donde vivían inmigrantes árabes, argelinos y españoles de segunda generación, con el fin de investigar sobre *la memoria en el exilio*.

Luego para ahondar en el tema de la performance viaja a Nueva York y asiste a galerías de arte y museos que desarrollaban este concepto artístico. Después viaja a Toronto, París y Lyon nuevamente. Alberto llega a la provisoria conclusión que la performance no lograba sus objetivos, quedando aislada en el círculo de una simple entretención que agradaba y conformaba al establishment, por lo que sigue investigando sobre este nuevo lenguaje.

Su segundo periodo de investigación comienza en 1981, año en que funda la Compagnie des Arts Exilio. Con la creación de esta compañía Kurapel profundiza en la mixtura del teatro-performance, donde el lenguaje espectacular tuvo un papel fundamental dentro de sus puestas en escena. La inclusión del cine, el video-performance, las proyecciones, los elementos tecnológicos, el despojo de los lugares, la música, el bilingüismo y la contradicción de los gestos con las palabras jugaron un papel primordial en esta nueva apuesta artística. Esta investigación escénica se potenciaba con la creación del texto dramático (textos creados por Kurapel) los cuales tenían una carga histórica-política determinada: el exilio y la memoria (aspecto que profundizaré en el capítulo 4). Tanto el texto espectacular como el texto dramático creados por Kurapel le permitieron explorar en la descomposición del código teatral de antaño. Con este nuevo concepto teatral postmoderno, la interferencia y la incongruencia surgieron en toda su magnitud.

1.6 LA COMPAGNIE DES ARTS EXILIO

En 1981 funda la Compagnie des Arts Exilio para presentar el proceso de un teatro-performance de exilio, donde siguió una infatigable búsqueda del lenguaje escénico, en que el concepto del otro, de mestizaje y de contaminación escénica, fueron las claves que lo llevó hacia la creación de los signos y la corporeidad del concepto de alteridad.

La Compagnie era un grupo de exiliados latinoamericanos y quebequenses que exploraron la expresión del exilio y de la memoria. Dicha compañía fue creada por motivos específicos: las condiciones sociales a las que pertenecían y que nació por y en el exilio. Kurapel aclara que no era necesario ser exiliado para hacer un teatro de exilio, ya que el artista en general muchas veces se autoexilia de la sociedad pero no así de su contexto. Esta nueva condición social de exiliado determina y atraviesa por completo la obra de Kurapel, donde expone que:

“Mis raíces las encuentro en el exilio (...) los signos de creación escénica son diferentes a los de la vida y junto a ellas los iconos de la memoria juegan un papel de primerísimo importancia en la representación de esta situación.”²⁸

En relación al exilio Kurapel subraya la diferencia entre el teatro **en exilio** y el teatro **de exilio**. Distingue primero que todo la diferencia entre el exiliado y el inmigrante. El primero, dice, es arrancado de su país y radicado en otro por obligación, en cambio el emigrante se va a otro país por diferentes razones, pero no es expulsado. Además el primero no puede regresar a su país de origen (ya que fue desterrado) a diferencia del inmigrante, que puede regresar cuando desee. Para Kurapel el teatro en exilio es una forma de hacer de teatro, cualquier tipo de teatro: Pirandello, Sófocles, Beckett, etc, o de algún dramaturgo del país de exilio. Pero la diferencia de hacer teatro **de** exilio es que él revela lo que vive y siente un exiliado. Hacer teatro de exilio para Kurapel significa:

²⁸ Kurapel, Alberto. *Mes racines, c'est dans l'exil que je les trouve*. Humanitas. 1987. pp. 24-30. Citado por Alberto Kurapel en: *La estética de la Insatisfacción en el teatro performance*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile. 2004.

*“Hacer el teatro que hago: un teatro bilingüe, que me permite conservar mi lengua y al mismo tiempo comunicarme con la otra lengua. Pero esto no es todo. No es bilingüe solamente para que el público entienda lo que digo en castellano, o al revés, sino justamente para mostrar la división, el paso de una cultura a otra. En todo esto hay un desencuentro entre el pensamiento y la expresión. Vale decir: estamos todos, constantemente traduciendo. Se piensa en una lengua y te expresas en otra.”*²⁹

Es por esto que los espectáculos de la Compagnie debían ser bilingües: en castellano y francés o castellano e inglés. Esta necesidad lo llevó a investigar la voz más como un “vehículo transmisor de texturas sonoras”³⁰ que como mensajera de textos.

Para Kurapel La Compagnie fue un foco de un proceso social muy distinto de América Latina, pues sus actores performances estaban al centro de un proceso creativo inserto en Norteamérica con fuentes latinoamericanas dispuestas a ser traspasados por las conciencias multiculturales, sin olvidar que se situaban dentro de una perspectiva de ruptura y bilingüismo. Este aspecto no es tan novedoso, ya que América latina desde los años sesenta tiene un fuerte diálogo transcultural con el mundo, sobre todo desde las Artes Visuales. Quizás a lo que se refiere Kurapel con esta “disposición”, es que ellos rompen con la barrera o resistencia, que tenía el teatro Latinoamérica altamente politizado -con una visión leninista principalmente- de los años sesenta-setenta en relación a la “colonización” cultural europea y norteamericana que se imponía frente a la creación propiamente latina y nacional de esos años. Por otro lado, La Compagnie hallaba gran semejanza entre su teatro y el Tercer Teatro que plantea Barba: *Sumergirse como grupo en el círculo de la ficción, para encontrar el coraje de no fingir*³¹. La Compagnie se reconocía dentro de este universo, pero tomando la ficción solo como una parte del texto espectacular. En sus obras, la representación se alteraba con la presentación sin transición, igualmente como se alteraba el castellano con el francés o el inglés. Su expresión la basaban en la mezcla fragmentada de lo que los rodeaba, representando de una forma artificial dentro de un espacio artificial.

²⁹ Entrevista con Shelley Tepperman. En: La Escena Latinoamericana. Número 1. Abril 1989.p. 52.

³⁰ *Ibíd.*, p.23.

³¹ Barba, Eugenio. *Contrastes*. En: *La estética de la insatisfacción en el teatro performance*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile. 2004. p.163.

Las performances teatrales de La Compagnie se presentaban planteando la inversión de los tiempos, la precariedad, el desconcierto, el rito, colocando el pasado en el presente para rescatar el pensamiento creador de un futuro, que en ningún caso actuaba como un referente redentor, sino como un nuevo espacio cosmopolita, abierto y fuera de los márgenes de los discursos hegemónicos. Ellos creaban signos que emergían del despojo, del desarraigo, para luego presentarlos dentro de un comportamiento escénico fruto de una visión de marginalidad y exilio, sin olvidar que estas condiciones se situaban dentro de una perspectiva de ruptura bilingüe

Tras cuatro años de trabajo La Compagnie des Arts Exilio en su Primer Manifiesto de 1985 declara que:

“Nuestro trabajo se ha concentrado en el cultivo de la conciencia de la memoria, buscando nuevas vías de expresión. Creemos que es la Performance la acción que corresponde más exactamente a nuestras realidades. La Performance se vincula a la problemática del Pos-Modernismo, a la tecnología y el rito.”³²

³²Kurapel, Alberto. *3 performances teatrales*. Ediciones Humanitas. Canadá. 1987. p. 75.

2-.AMERICA DESVELADA: ATISBOS DE UNA “NEO” VANGUARDIA LATINOAMERICANA.

El universo le entraba por todos los poros. Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría. El cuerpo, al sentirlo arrebozado con su propia sustancia, resbaló hacia la vida.
Alejo Carpentier.

2.1 Figuras de la Vanguardia

Una de las visiones de vanguardia (o Avant garde)³³ en el ámbito artístico realizado por teóricos, críticos e historiadores del arte, es que se entiende la vanguardia como una serie de fenómenos de ruptura con la tradición, el pasado y la función del arte con la sociedad. Negando las características esenciales del arte autónomo: la separación del arte respecto a la praxis vital, la producción individual y la consiguiente recuperación individual. La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital.

“Para Burger la idea de vanguardia es una categoría de la crítica; en Adorno un atributo de la práctica artística. Pero las diferencias entre sus modos respectivos de entender las categorías de la estética, y la propia noción de vanguardia como categoría suprema del arte burgués, culminan en la divergencia esencial que hace irreductibles sus propias ideas del arte: para Burger, una manifestación inseparable de la vida, testimonio consiente del proceso de emancipación social; para Adorno, escritura inconsciente de la historia, contrapunto de lo social y, a la vez, antítesis de la utopía.”³⁴

³³ “La propia palabra “vanguardia” no constituye sino una construcción ulterior a las experiencias e innovaciones que se subsumen a su concepto. Su acepción artística no es fijada por los diccionarios hasta pasada la Segunda Guerra Mundial. Originalmente esta palabra sólo designaba una estrategia militar...definía una primordial función destructiva: romper frentes, ...batir retaguardias...” Subirats, Eduardo. *Linterna Mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Ed. Siruela, S.A., Madrid, España.1997. p. 22. Citado por: Pinto, Paulina. *De las políticas de estado a las políticas del cuerpo: practicas preformativas en América Latina*. Memoria para optar al grado académico de licenciada en artes con mención en teoría e historia del arte. Universidad de Chile. Profesor guía: Jaime Cordero. Santiago, 2006.

³⁴ Piñón, Helio. Introducción. En: Burger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones península. Barcelona. 1987. p.30.

La vanguardia modifica las condiciones de forma, altera la idea de belleza, propone una nueva mediación entre la obra y la realidad; proporciona un referente concreto que aclara el sentido de la nueva mediación, tiene un componente teórico -un proyecto estético-; significa una ruptura epistemológica, y conlleva a una autocrítica de la institución del arte en su totalidad.

La noción de vanguardia como *ruptura*, contempla a las intervenciones que implican un quiebre, una rebelión contra las formas artísticas dominantes: las instituciones, las tradiciones y el gusto hegemónico. El arte como ruptura es un quiebre con la sociedad burguesa que le asigna al arte, es decir, con la destrucción de la doctrina del arte por el arte que hace que pase de un mero artefacto decorativo a un arte al servicio del hombre, de la construcción de un nuevo orden emancipador. El arte de vanguardia reinscribe el arte en la vida de los hombres³⁵. Lo social y lo político, lo histórico en definitiva, son parte constitutiva de la obra e inciden en su historicidad en la medida en que se incorporan como conciencia crítica en el acto de producción. El arte de ese modo, siendo constructivo en lo estético, es crítico en lo social.

Si bien la idea de sistema es esencial en el arte clásico, este se invierte en la vanguardia en la medida que no se trata de organizar canónicamente realidades existentes, sino de provocar la emergencia de realidades implícitas. Por otra parte, explica Piñón, el momento pleno de la vanguardia sería el constructivo, no el crítico, al que a menudo se reduce. La propuesta estructurada de un sistema estético, y no la mera crítica moral a la convención, sería la vía por la que la vanguardia cuestiona los valores de la tradición artística y los del marco social que testifica.

El doble carácter del arte en la sociedad burguesa consiste en que su distancia relativa a los procesos sociales de producción y reproducción contiene un momento tanto de libertad como un momento de falta de compromiso, de falta de consecuencias. Por eso se entiende que el intento de los vanguardista por reintegrar el arte a los procesos de la vida

³⁵ Cfr. Sánchez, José. *La escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Ediciones Akal, S.A. Madrid.1999.

sea en si mismo una empresa en gran medida contradictoria. Burguer explica que la libertad (relativa) del arte frente a la praxis vital es la condición de la posibilidad de un conocimiento crítico de la realidad. Un arte que ya no esté alzado sobre la praxis vital, sino separado por completo de ella, pierde con la distancia referente a la praxis vital también la capacidad de criticarla.

El teatro, al igual que las artes de vanguardia, no quedó al margen de las transformaciones sociales y políticas que operaron en la primera mitad del siglo XX marcada por la guerra y la revolución (posteriormente en la segunda mitad del siglo XX se producirá una *neo* vanguardia en las artes, producto también de los cambios sociales y políticos imperantes). La autonomía de lo escénico no implicó una renuncia a la intervención social o política, al contrario, esos conceptos dieron fuerza a los creadores para que su nueva voz escénica fuera escuchada.

Dentro del periodo de vanguardia hubo varias tendencias, entre ellas los dadaístas, expresionistas, futuristas, etc. Piscator por ejemplo (en sus inicios dadaísta), pensaba que la instrumentalización política de la escena no tendría por que ir en desmedro de su calidad estética. Al contrario, sostenía que el efecto de propaganda política estaba en directa razón con la elaboración artística. Bajo esta premisa convirtió su teatro en un espacio de agitación mediante la escenificación de la historia, los personajes y las contradicciones sociales, al igual que Brecht, quien entre los diversos aportes que realizó al teatro, planteó la disolución de la producción artística en la producción social, ya que el artista debía convertirse en un proveedor de material para la experimentación social con fines educativos. Por otro lado, tanto los expresionistas como Artaud – cronológicamente antes de Piscator y Brecht- parten con un rechazo radical no sólo del teatro contemporáneo, sino, sobre todo, de la sociedad que la sustenta. Estos buscaban a través del efecto físico del espectáculo escénico provocar la transformación del público no por una liberación interior, sino por una liberación colectiva. Finalmente otro extremo más radical de la vanguardia, en el que se encontraban los futuristas, apelaban a publicitar la destrucción con la confianza de que ésta por sí sola crearía condiciones para un nuevo orden y clima social.

En consecuencia con el espíritu de la vanguardia histórica, las propuestas escénicas de los creadores fue voluntariamente político. Por un lado estaba la creación de un teatro que se apropió estéticamente de las condiciones políticas/partidistas, y por otro un teatro que apeló a la política de la destrucción total de este arte (como Schreyer -expresionista abstracto-), por estar basado el arte en las relaciones mercantilistas. Sin embargo, en ambos casos nunca se dejó de lado la relación del arte con la praxis vital, el arte con la vida como manifestación dialéctica de la estética de la creación.

2.2 DENTRO Y FUERA DE LATINOAMERICA

Si bien los neovanguardistas o la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de vanguardia, por la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital³⁶ como bandera de lucha, hay una diferencia sustancial entre la neovanguardia Europea/Norteamericana y la neovanguardia Latinoamericana, principalmente por el lugar de legitimación que ocupa el arte relacionado con la política en la sociedad Latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX a partir de la Revolución Cubana en 1959.

Se tomará como base este objetivo neovanguardista de reorganizar la praxis vital por medio del arte, para explicar cómo éste concepto se inserta en la poética de Alberto Kurapel. La discusión en relación a la teoría de la neovanguardia en la presente tesis no se centrará en cómo el movimiento neovanguardista institucionaliza la vanguardia como arte, ni como ésta no ofrece la posibilidad de distinguir entre la moda (cualquiera) y la innovación históricamente necesaria; ni en su acomodación a la sociedad de consumo, como resistencia contra ella, conduciendo al problema de la concordancia entre las modas de consumo –por ejemplo el Pop Art más que criticar el consumo hace publicidad al consumo mismo-, sino que en el florecimiento del compromiso social que adquieren las artes en la segunda mitad del siglo XX, producto de los cambios políticos y sociales que aquejan al mundo.

³⁶ Aunque este pensamiento ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas. N. del A.

A partir de los años 60 en Estados Unidos y Europa comienza a desarrollarse una estética de la integración de las artes; también de manera muy relevante en los países latinoamericanos como una estrategia de crítica estética y política en cuanto a la tradición institucionalizada por políticas estéticas y sociales, que se convirtieron en las herramientas que hicieron posible la formación de una nueva poética estética, de una neovanguardia artística basada en una nueva versión del proyecto vanguardista por excelencia: *unir arte y vida*.

La relación arte y política se vuelve realmente particular en América latina desde el momento en que las demás esferas de la sociedad se ven en la imposibilidad de dar cuenta de su propia situación, donde legitimarse sólo es posible a través de la utopía. Carlos Ochsenius³⁷ explica que una vez rota las especializaciones profesionales que mantenían a ambas dimensiones de la vida social en sus respectivas áreas formales de competencia, arte y política comenzaron de aquí en adelante a coexistir en un mismo espacio social y a querer compartir idénticos propósitos. El hecho en que lo social con lo artístico se vuelven a unir va a determinar que las jerarquías artísticas serán cuestionadas y marcará una nueva práctica artística. Paulina Pinto en su texto *De las políticas de estado a las políticas del cuerpo: prácticas performativas en América Latina*, explica que según Neustadt³⁸, las prácticas performáticas desarrolladas en América latina desde fines de los años 50 serán utilizadas como herramientas en el campo intelectual/artístico, para dar cuenta de una crítica hacia la tradición plástica y en contra de la represión y la censura política, social y cultural aplicada por los gobiernos dictatoriales de turno. Un ejemplo de esto son las manifestaciones provenientes de las artes plásticas (la obra como atentado) que comienzan a desarrollarse consecutivamente en América latina como un modo de dar cuenta de una realidad propia: trabajos como los Tucumán arde en Argentina, El techo de la Ballena en Venezuela, el Nadaísmo en Colombia y el CADA en Chile, aparecen en la escena a modo de un quiebre con las disciplinas imperantes en ese momento en su país, enfocándose a una realidad nacional. El teatro Latinoamericano de los años 60 y 70, al igual que estos grupos

³⁷ Cfr. Vidal, Hernán. *Op. Cit.*.

³⁸ Cfr. Neustadt, Robert. *CADA DÍA: la creación de un arte social*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile, 2001.

provenientes de las artes plásticas, se caracterizó, por razones sin duda comprensibles, por un exceso de compromiso con el mensaje político vinculada a la vez con una estética básicamente realista (E. Wolf, R. Arlt, A. Sieveking por nombras algunos). “*La dimensión ideológica lo perneo todo, olvidando que el teatro ante cualquier otra consideración, es arte, (...)*”³⁹. Pero es solamente a partir de la década de los 80 que comenzaron a plantearse las cosas de forma diferente, tanto de la perspectiva de los practicantes como de los teóricos y críticos del teatro. Para Fernando de Toro el teatro latinoamericano no tuvo una verdadera Modernidad, al menos desarrollada, ya que en los años 60 y 70 la práctica textual que se realizaba poco o nada tenía que ver con lo que sucedía en el resto de Estados Unidos y Europa, donde el Hapening, la Performance y el teatro que se inscribía con la textualidad preformativa, pues los modelos dramaturgicos y de dirección correspondían a dramaturgos tales como Ibsen, Brecht, Strindberg, entre otros. Es por esto que la Modernidad latinoamericana se produce fragmentada, discontinua, debido a la resistencia de los dramaturgos, directores y grupos teatrales que se negaron a abandonar el realismo y el teatro mensajista. Pero hoy, explica de Toro, el teatro latinoamericano se posiciona en una postmodernidad simultánea en una serie de dramaturgos y directores, puesto que el trabajo teatral se focaliza en la producción de una textualidad preformativa donde las diferencias de una década anterior entre dramaturgos, actores, directores y grupos de teatro se borran para abrir un espacio a una práctica escénica que se exhibe como algo singular ya que el hecho escénico se transforma en un acto de teatro reflexivo. La palabra adquiere otra carga y el significante se instala como una ambigüedad y relatividad dando paso a centros de reflexión y de interrogación.

Este nuevo teatro Postmoderno, no corresponde a un espejo, si no de un teatro que abandona la mimesis realista, naturalista y de mensaje socio-político para entrar en una búsqueda estética, que más que sea capaz de revelar un arte teatral, es que expresa una actividad artística y una concepción del mundo del arte teatral.

³⁹ De Toro, Fernando. *La(s) teatralidad(es) posmoderna(s) simulación, deconstrucción y escritura rizomática*. En: Variaciones sobre Teatro Latinoamericano. Tendencias y perspectivas. Alfonso de Toro, Klaus Portl (eds). Teoría y práctica del teatro. Madrid.1996. p. 10.

Por otra parte, y sin contradecir a la anterior, la teatralidad actual postmoderna para Alfonso de Toro⁴⁰ involucra la utilización de múltiples códigos, de la ritualidad y de la gestualidad radical (Teatro Plurimedial o Teatro Gestual o Kinésico), además de su acento en la intertextualidad e interculturalidad. Este nuevo paradigma teatral involucra tres factores: la Memoria, la Elaboración y la Perlaboración. La Memoria, explica de Toro, lleva a la conciencia las diversas tradiciones culturales, occidentales u otras, las cuales se prestan como elementos renovadores, como materiales a disposición; la Elaboración corresponde al momento de selección y ordenación de estos materiales; y la Perlaboración es la inclusión de estos materiales no por oposición sino por medio de la “reunificación”, acentuando la “diferencia”, el/lo “otro”, como resultado de una operación transcultural.

Es a partir del diálogo entre la memoria, la orilla o margen, y el postmodernismo que Kurapel va a encontrar una “nueva” forma de presentar y representar su paradigma teatral, produciéndose una neo vanguardia Latinoamericana.

2.3 KURAPEL ¿IRRUPCION DE UN “NEO” LENGUAJE?

En una nueva búsqueda estética, incesante por lo demás, Kurapel va a encontrar un neo lenguaje, una textualidad performática, donde su trabajo se concentrará en el cultivo de la *conciencia de la memoria* y en la experiencia del *exilio*, buscando nuevas vías de expresión, creando signos que emergieran del despojo, del desarraigo, para luego representarlos dentro de un comportamiento escénico fruto de una visión de la marginalidad y el exilio que se situaban dentro de una perspectiva bilingüe. Kurapel recoge el viejo concepto vanguardista en que confluye el “arte y la vida”, dándole una vuelta de tuerca, pues reconstruye este antiguo tópico en la poética de la *performance*. Kurapel retoma la idea de la performance como un arte de proceso, en cuanto lo que pretende es presentar una acción, transgrediendo el tiempo y el espacio a través de un acto ritual, mediante la utilización del cuerpo y la imagen.

⁴⁰ Cfr. De Toro, Alfonso. *Hacia un Modelo para el teatro posmoderno*. En: *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires. Editorial Galena/ Instituto internacional de teoría de teatro latinoamericano.1990.

Kurapel esboza las realidades propias del contexto en el que se mueve, convirtiéndose en un emisor de su lenguaje propio, con códigos locales pero universales a la vez. Trabaja con un lenguaje internacional producto de la transculturación artística y cultural que le tocó vivir en Norteamérica (Canadá). Rompe así con las jerarquías de antaño, cuestionando el término tradicional del teatro, introduciendo una nueva categoría de la teatralidad relacionada con la metateatralidad y transculturalidad, es decir, introduciendo un nuevo paradigma teatral. Su lenguaje no es mimético ni mensajista ni panfletario como el teatro latinoamericano de los años 60 y 70, sino que toma el concepto de *la conciencia de la memoria* para luego transformarla en un acto de teatro reflexivo, en que el acto teatral es un punto de interrogación más que de mensaje.

Si bien este teatro-performance apela a la conciencia de la memoria chilena ocurrida tras el Golpe Militar de 1973 y la experiencia del exilio como forma de supervivencia, no pretende revelar una nostalgia de un pasado o una identidad irrecuperable que pena como un fantasma, sino cómo enfrentar creativamente este nuevo espacio cultural en Québec, constituyéndose como un nuevo sujeto. Con estas ideas como pilar fundamental en su creación -conciencia de la memoria y experiencia del exilio-, Kurapel busca la estética performática como canalizadora de ese Leit motiv: *como una estética de la insatisfacción*. Surge así esta recodificación del acto teatral, de la deconstrucción de modelos precedentes que le permiten implantarse como un *neo* lenguaje. Esta reutilización de procedimientos artísticos introducidos en un nuevo tejido le sirve para efectuar un distanciamiento, para tener como resultado un nuevo paradigma estético y no continuar con la tradición. Es en este espacio teatral donde autores como Luis de Tavira, Griselda Gambado, Antunes Filho, Ramón Grifféro y el mismo Alberto Kurapel convergen.

*“(...) las puestas de otros autores y directores se concentran en una nueva utilización del lenguaje, del espacio escénico, del trabajo del actor y de la semiotización de un objeto que presenta una resistencia, una diferencia que va contra su horizonte de expectativa, y que por lo tanto obliga a un trabajo semiótico de re-construcción y de actualización en-su-contexto.”*⁴¹

⁴¹ Op. Cit., p. 12.

Fernando de Toro explica que Kurapel rompe con los límites entre la ficción y la realidad, rompe con la barrera de la representación, la extrapola y expone más de un Kurapel en su performance, Kurapel es Kurapel dentro y fuera del escenario, demostrando la fragmentación de su identidad y de un continente, eliminando los binarismos de realidad/ficción, arte/vida. “(...) *su relato no es de ficción sino que es una forma de construcción de lo que llamamos realidad.*”⁴² Su escritura toma esa realidad develando la multiplicidad de esta nueva concepción de teatro-performance, dando paso y constituyéndose como un nuevo movimiento de vanguardia pues presenta un quiebre en la representación ya que se auto interpreta: *Kurapel es Kurapel dentro y fuera del escenario.* Sus performances son una síntesis de la descomposición del código teatral donde la interferencia y la incongruencia surgen en su magnitud; presenta y representa situaciones para luego destruirlas en el proceso de la representación, de la teatralidad.

Mediante la performance Kurapel trabaja desde los márgenes, fuera de los cánones, a diferencia del teatro que lo hace dentro de ellos, confrontando la institucionalización de la representación. Rompe con la tradición de la representación teatral vista hasta ese entonces a la vez que rompe con el lenguaje establecido. Va hibridando, mezclando los lenguajes del teatro convencional y la performance, alterando la apropiación y el despojo de los lugares.

2.4 PERFORMANCE Y TEATRALIDAD EN KURAPEL

Soledad Lagos en su texto “*Alberto Kurapel: la incansable búsqueda del topos propio*”⁴³ explica que para trazar una historia de la performance del siglo XX, es imprescindible hacer referencia a los futuristas rusos e italianos, a los dadaístas, surrealistas, a los artistas de la Bauhaus y a los cultores del circo y la acrobacia. Por otro lado como influencias provenientes del ámbito extra-artísticos, nombra las que derivan de la etnología (chamanismo), la mitología, la psicología, la teología (budismo Zen), del

⁴² De toro, Fernando. *Intersecciones II, ensayos sobre cultura y literatura en la condición posmoderna y postcolonial.* Editorial Galerna. Buenos Aires, Argentina. 2002. p. 108.

⁴³ Lagos, Soledad. Prólogo. En: *La estética de la insatisfacción en el teatro performance.* Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile. 2004.

desarrollo tecnológico (los medios de comunicación, la bomba atómica), las guerras llamadas en el Tercer Mundo, los movimientos de protesta y de derechos ciudadanos.

El concepto *performance* a partir de los años 60, designa aquellos trabajos de artistas que se dedican a experimentar en el ámbito de la representación, con o sin público, donde lo fundamental no es la obra de arte sino el *proceso* que lo conlleva. Aquí se cuestionan y transgreden los límites de los géneros artísticos, producto de cambios sociales violentos que pueden ser efectuadas tanto por artistas individuales como colectivas. Las variantes que arrojará la performance serán el *happening*, *acción de arte y entorno (environment)*, provenientes tanto de las artes escénicas como de las artes plásticas en su mayoría.

En Estados Unidos, la aparición de un nuevo teatro es producto de esta corriente de las artes que se desencadena a partir del Happening, lo que muchos denominan teatro hecho por pintores y cuyo antecedente se encuentra en las sesiones de trabajo públicas o “dripping” de Jackson Pollock en 1947.

*El término happening es empleado por primera vez en 1959 por Allan Kaprov, alumno de John Cage, este último, gran precursor del arte actual al plantear la abolición de los límites entre arte y vida, construyendo sus partituras frente a los espectadores e incorporando el “work in progress”, al hacer de la música, teatro. El happening y la performance toman la tecnología para ponerla al servicio del arte y el público. A partir de este instante el teatro recibe la influencia de músicos como John Cage; de la pintura como es el caso de Bob Wilson, de la danza como es el caso de Merce Cunningham (...)*⁴⁴

Diana Taylor en su texto “*El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*”, explica que a través de la performance se transmite la memoria colectiva. Taylor expone que el término performance es el derivado de la palabra francesa “parfournir”, la que significa realizar o completar un proceso. Agrega que la teoría de performance viene de estudios antropológicos que se enfocan en dramas sociales y colectivos y de estudios teatrales. Esto incluye múltiples tipos de eventos en vivo- puestas teatrales, bailes, ritos, manifestaciones políticas, deportes, fiestas, entre otros.

⁴⁴ Kurapel, Alberto. *La estética de la insatisfacción en el teatro performance*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile. 2004. p. 100.

*“Por performance se entiende lo restaurado, lo (re)iterado, lo que Richard Schechner llama **twice behaved behavior** –repertorio reiterado de conductas repetidas-. Crea un espacio privilegiado para el entendimiento de trauma y memoria. Trauma y sus efectos pos-traumáticos, siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. El trauma regresa, se repite en forma de comportamientos y experiencias involuntarias”.*⁴⁵

Taylor explica que “performance” no es una (re) acción involuntaria, sino lo que comparte con el trauma es que también se caracteriza como lo re-iterado. Performance al igual que memoria y trauma, es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez de su re-escenificación. Además la Performance se apoya siempre en un contexto específico para su significado, y funciona como un sistema histórico y cultural codificado. Esas imágenes articuladas adquieren su sentido sólo en un contexto cultural y discursivo específico, actuando en la transmisión de una memoria social, extrayendo o transformando imágenes culturales como de un archivo colectivo. Las estrategias de la performance poseen su historia y también se van transformando.

Ahora bien, tomando en consideración la definición de *performance* que nos ofrece Taylor podemos apreciar que en las performances de Kurapel habitan la transmisión de la memoria traumática y la re-escenificación de esta. Tanto la búsqueda de la memoria como la búsqueda del exilio se presentan como los Leit motiv en las obras kuarapelianas. La memoria traumática del exilio se vuelca en el sistema histórico cultural codificado, para luego extraer y transformar imágenes culturales establecidas dentro del espacio espectacular performático como propone Taylor. Estas nuevas decodificaciones se van articulando desde la fragmentación del espectáculo y de la deconstrucción de formas tradicionales de la práctica teatral.

⁴⁵ Taylor, Diana. “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08>. p. 1.

“La memoria colectiva da cuenta escondida y repartida entre las diferentes personas que habitan el planeta.

Esta memoria se encuentra adherida a la gestual de los pueblos. La memoria individual es una resonancia que la mayor parte del tiempo es arrojada constantemente por el hombre hacia su interior. El acontecer preformativo se produce cuando esa memoria individual es dirigida hacia el exterior y logra hacer vibrar la memoria colectiva que una vez en acción podríamos denominar memoria social.”⁴⁶

Sumado a lo anterior, la *performance* también significa para Kurapel una síntesis de la descomposición del código teatral donde la interferencia y la incongruencia surgen en toda su magnitud. En la *performance*, como función atópica, para Kurapel nada es propio, ya que esta acciona desde los márgenes, fuera de los cánones, a diferencia del teatro, quien posee una función tópica, que los hace dentro de ellos. En esta hibridización de teatro y *performance*, se fue conformando una expresión que aunaba su visión del creador. El teatro-*performance* de Kurapel buscaba el ritual, se planteaba reglas, las establecía para que luego fueran transgredidas por los participantes. Habla de Teatralidad porque junto con *presentar* situaciones, las *representa* para después destruirlas en el proceso mismo de la representación. A través del teatro-*performance* Kurapel altera la apropiación y el despojo de los lugares, integra los medios tecnológicos desde su lugar de exilio, de marginalidad, de lo rudimentario, resaltando lo artesano en la tecnología. Con esta ambivalencia Kurapel pretende desacralizar estos medios y los de sus poseedores.

Por otra parte para Alfonso de Toro Kurapel emplea el estado de marginado, de exilio, como material preformativo espectacular más que un lugar binario de reclusión o asimilación cultural. El concepto de marginación (espectacular) que define Alfonso De Toro en las *performances* de Kurapel, se negocian a través de la Memoria, de la Elaboración y de la Perlaboración⁴⁷ produciendo aquello que Bhabha llama *tercer espacio*⁴⁸, donde incurren diversas identidades sin llegar a una fusión, sino que se enfrentan marcando la diferencia.

⁴⁶ Kurapel, Alberto. *Mes racines, c'est dans l'exil que je les trouve*. Humanitas. 1987. pp. 24-30. Citado por Alberto Kurapel. En: *La estética de la insatisfacción en el teatro performance*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile. 2004.

⁴⁷ Véase Capítulo 2.

⁴⁸ Fernando de Toro define el tercer espacio como “*el intento de escribir en los intersticios de relatos y de la cultura actual. La respuesta que provee Kurapel en sus performances es la escritura intersticio (in between)*,”

“Kurapel relee su pasado (no lo mata ni lo sublima, ni lo repite) para reterritorializarlo en un presente y reconstruir un futuro. La memoria se vuelve al pasado para recodificarlo, lo recordado en el acto preformativo que va construyendo cada signo en una permanente referencialización y deslizamiento de los signos, donde estructuras venerantes como el deseo, la angustia y la utopía se establecen como elementos funcionales.”⁴⁹

De esta forma, Kurapel desterritorializa su contexto originario (Latinoamérica/Chile) para reterritorializarlo en Québec, apoderándose de su contexto con la misma intensidad con que vive su contexto latinoamericano en la memoria.

De Toro define finalmente la poética de Kurapel como un *Teatro/Performance Menor* -los términos de literatura menor, orilla y margen que ocupa Alfonso de Toro poco tienen que ver con marginación cultural o geográfica, sino más bien con el tercer espacio que plantea Bhabha como se explicó anteriormente- como una estrategia de hibridación, que significa plegarse a diferentes escrituras, discursos, textos, culturas, territorios para a su vez construir el suyo propio, el cual se pierde en la transtextualidad y la transculturalidad. El *Teatro/Performance Menor* de Kurapel tendría una calidad subversiva, pues significa plegar una forma híbrida o rizomática de espectacularidad dentro de estándares establecidos, pero como una espectacularidad minoritaria con un lenguaje y con temas fuera del contexto del estándar. La performance kurapeliana desde este punto de vista sería una representación de un proceso de desterritorialización y reterritorialización, de pliegue y repliegue donde ubica toda su obra en una performance de la alteridad y la fisura.

que sitúa su obra en el centro mismo de las problemáticas de identidad y alteridad”. Prólogo en: *10 obras inéditas*. Kurapel, Alberto. Ediciones Humanitas. Canadá- Chile. 2da edición 1999. pp. 7-8.

⁴⁹De Toro, Alfonso. “Nuevas formas de representación teatral en Latinoamérica: hibridez y medialidad”. En: *Trasversalidad, Hibridez, Transmedialidad en las Performance de Alberto Kurapel: una teatralidad Menor*. En el 13 congreso de asociación Alemana de hispanistas organizados. 2001. p. 7.

3-. INSATISFACCIÓN Y MEMORIA: EL TEATRO- PERFORMANCE DE KURAPEL.

“La realidad podría ser, si puede hablarse de realidad en mi situación, no sólo que tendré que hablar de cosas de las que no puedo hablar, sino también, lo que es incluso más interesante, sino también que yo, lo que de ser posible es incluso más interesante, que yo tendré que, se me olvido, no importa. Y al mismo tiempo estoy obligado a hablar. Nunca callaré. Nunca.”

Samuel Beckett.

3.1 Imagen de una conciencia crítica

Fernando de Toro explica que un fenómeno que se ha extendido en la práctica artística de la postmodernidad es la trasgresión de los géneros clásicos, ya que este fenómeno intenta liberar la expresión e inserta en el tejido artístico algo que va completamente contra ésta. El teatro postmoderno se aparta entonces de lo que fue recientemente el uso de los medios en el teatro, en particular en la lengua y la inserción de otras prácticas artísticas como componentes del espectáculo.

“Sólo basta con pensar en el uso del film, del video y de las diapositivas en el teatro de A. Kurapel (...) donde el cine ocupa un lugar central desdoblado al espectador interno y externo del espacio escénico; o bien, la destrucción y la alteración de la palabra (...) donde una buena parte del lenguaje procede de lenguas muertas o bien simplemente de sonidos.”⁵⁰

La dramaturgia y práctica teatral de Alberto Kurapel que va desde *3 Performances – exitlio in pectore extrañamiento*⁵¹, *Mémoire 85/Olvido 86*⁵², *Off-Off-Off ou Sur le Toit de Pablo Neruda*⁵³ – de 1987; *Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel* de 1989⁵⁴; *Carta*

⁵⁰ De toro, Fernando. *La(s) teatralidad(es) posmoderna(s) simulación, deconstrucción y escritura rizomática*. En: Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas. Klaus Portl (eds). Teoría y práctica del teatro. Madrid, España.1996. p.29.

⁵¹ Presentada el 24 de Marzo de 1985 por la Compagnie des Arts Exilio, en la Galerie Transgression, Montreal, Canadá.

⁵² Presentada el 24 de Febrero de 1986 por la Compagnie des Arts Exilio, en el Espace Exilio, Montreal, Canadá.

⁵³ Presentada el 18 de Septiembre de 1986 por la Compagnie des Arts Exilio, en el Espace Exilio, Montreal, Canadá.

⁵⁴ Presentada el 11 de Marzo de 1988 por la Compagnie des Arts Exilio, en Espacio exilio, Montreal, Canadá

*de Ajuste ou Nous n'avons plus besoin de calendrier*⁵⁵ de 1991; *Colmenas en la Sombra ou l'Espoire de l'arrière-garde*⁵⁶ (primera parte de la trilogía América Desvelada) de 1994; *La Bruta Interférence*⁵⁷ de 1995, *10 Obras Inéditas*⁵⁸ de 1999 hasta *Soy Mares y ciudades*⁵⁹, del 2007, plantean temáticas tales como: memoria, dictaduras, el exilio, marginación, discriminación, deseo, utopías, nostalgias, apocalipsis, mito del origen, problema de la identidad. Todas ellas atravesadas por una hibridación cultural en sus performances, uso del español y el francés (a excepción de *10 Obras Inéditas* y *Soy Mares y ciudades*), la diferencia, la otredad y la alteridad. El hecho que todos los espectáculos de Kurapel sean de carácter bilingüe (sin llegar a ser un *spanfrançais*), plantean una dificultad muy particular de la representación, ya que el actor debe hacer dos veces lo mismo en dos lenguas diferentes, sin dar la impresión, por los gestos y la entonación, que se repite, transformando este acto en un “redoblamiento” -como diría Gerome Langevin-, donde el procedimiento es una forma reflectante que bien puede pertenecer al personaje.

Kurapel trata de relativizar su propia palabra, su propio idioma, aún cuando es todo lo que le queda, a lo que se suma la problemática de la traducción, la cual constituye otro aspecto fundamental en sus performances.

*“(…) lo que anima a Kurapel, es esa necesidad irreplicable de encontrar una palabra, sabiendo que fatalmente allí también está en juego la ilusión. Es esta emboscada lo que él pone en escena y, si comparte muy poco sus palabras al interior de su teatro (los otros personajes son más bien actantes simbólicos), lo comparte con otros poetas. Así, el “yo” de Kurapel hay que considerarlo un “nosotros” en suspenso, cuyo ejercicio sólo puede existir por y a través de la traducción.”*⁶⁰

⁵⁵ Presentada el 16 de Junio de 1989 por la Compagnie des Arts Exilio, en Espacio exilio, Montreal, Canadá.

⁵⁶ Presentada el 19 de Agosto de 1992 por la Compagnie des Arts Exilio, en el Teatro SICCHEL, Santiago, Chile.

⁵⁷ Presentada el 27 de Septiembre de 1994 por la Compagnie des Arts Exilio, en La Maison de la cultura Frontenac, Montreal, Canadá.

⁵⁸ De ese texto se montó la obra *La Hora Porvenir* el 25 de Enero del 2001 por la Compagnie des Arts Exilio, en Balmaceda 1215 (Quinta Normal) Santiago, Chile.

⁵⁹ De ese texto se montó la obra *Confines* el 18 de Enero del 2007 por la Compagnie des Arts Exilio, en Balmaceda 1215 (Quinta Normal) Santiago, Chile.

⁶⁰ Langevin, Gérome. *Carta de Ajuste o nous n'avons plus besoin de calendrier: cuando la urgencia no es una cuestión de tiempo*. En: La escena Latinoamericana. Revista semestral. Numero 3, Diciembre. 1989. Editorial Galerna/Lemcke Verlag. p. 66.

La estética de éste creador, es una estética de la fragmentación, donde cada imagen traduce lo irrepresentable. En todas las performances Kurapel emplea elementos mediáticos que son constituyentes del término performance como él lo define y que son parte de su concepción estética y resultado de su realidad socio cultural y autobiográfico.

“Los elementos que ocupa principalmente son visuales: televisores, proyecciones de diapositivas y filmicas: video y cine (travelling-in, fade out, close-up, y zoom), y acústicos (voz-off, zumbidos electroacústicos, música clásica y música folklórica latinoamericana)”⁶¹

En el teatro-performance de Kurapel no hay división entre director, autor, actor, diseñador, etc., ya que él ha asumido estas funciones por igual (sin caer eso si en la creación colectiva), pues ha intentado tomar la esencia de la performance, eliminando barreras, tratando de mostrar y no de esconder el hecho teatral; mostrando las dificultades del proceso artístico como el proceso en sí mismo. Kurapel pretende mostrar lo profano, alterando las convenciones habituales de recepción del público, donde finalmente la performance se convierte en una experiencia tanto para ellos como para el público.

Las siguientes obras de la Compagnie des Artes de Exilio (al igual que *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*, el cual expondré en el Capítulo 4) han sido analizadas anteriormente por Alfonso de Toro en su texto *Trasnversalidad- Hibridez-Trasnmedialidad en las Performance de Alberto Kurapel: una teatralidad Menor*; a excepción de *La bruta interferencia*, realizada por Mario Lemoine, y *la Hora Porvenir* por Néstor Bravo.

El objetivo principal de presentar estas obras, es dar a conocer en forma *general* las temáticas que ocupa el autor al montar sus espectáculos, más que realizar un análisis en profundidad de cada una de estas.

⁶¹ De Toro, Fernando. En: Kurapel, Alberto. *Diez obras inéditas*. Ediciones Humanitas. Canadá-Chile. 2 da Edición. Chile. 2002. p. 9.

3.2. EN EXITLIO IN PECTORE. EXTRAÑAMIENTO.

Se describe el fenómeno traumático de la confrontación con otra cultura. El conflicto cultural se presenta en términos de despojo, de abandono. La imposibilidad del exiliado a incorporarse a los nuevos códigos culturales se representa en la acumulación de objetos materiales con calidad que para el Exiliado se dan en forma de basura y que no alcanza a incorporar como códigos culturales.

El exiliado potencia el anhelo común y generalizado de volver al lugar de origen y lo constituye como una constante.

El Exiliado

¿Dónde tengo que volver? O er est-ce que

Je dois retourner?

¿hacia dónde debo comprar el pasaje? ¿usted me lo vendería? Vers ou est-ce que sois dois

Achter le billet?

Vous me le vendriez á moi?

Pero si yo no sé. Mais si je ne sais pa

Me duele la cabeza. ¿A dónde tengo que

Volver? J'ai mal a'la te'te. Vers ou je dis retourner?

!Al hospital no! A comprar el pasaje. A

L'hospital non. A acheter la billet.

Sí... ¿pero no me podrías decir hacia

dónde? Sí, mais tu ne me pournair dire vers ou?

no sé, no recuerdo. Je ne meis pas. Je ne me souviens pas.

Quiero comprar el pasaje. Tengo que volver.

Je veux acheter le billet. Je dois retourner

¿Qué dije? Qu'est.-ce que je dis?

Montreal.Monte reel.Monte irreal, Proviencia de Québec.⁶²

La categoría de origen en esta obra no es simplemente un sujeto de nostalgia mítica, sino que tiene una referencia política concreta: el golpe militar de Pinochet y la dictadura.

⁶² Kurapel, Alberto. *Exilio in pectore .Extrañamiento*. En: 3 Performances teatrales. Humanitas. 1987. Québec. Canadá. pp.10-11.

Las imágenes y los textos funcionan por una parte como la memoria del origen particular y por otra como la memoria colectiva.

Además se describe el exilio ya establecido, lo cual se configura en la segunda parte donde el exiliado va poco a poco asumiendo su estado de exiliado, pero se revela como una catástrofe, como la imposibilidad de rehacer una identidad pasada desde los márgenes.

3.3. MEMORIE 85/OLVIDO86.

*“Esta performance es el recorrido a través de la “sociedad de consumo”, de la “propaganda alienada”, de la “ignorancia alquilada”, de las “luchas de los pueblos por su libertad”, que nos alimenta/alimentamos-a-veces- en forma inconsciente (...)Mémorie 85/Olvido 86 fundamenta su estructura en la “función censura” (dispositivo preferido y perfeccionado hasta la “tortura” por las burguesías dominantes) (...)”*⁶³

Si bien se abordan las temáticas mencionadas anteriormente en la obra, el tema central gira en torno a la problemática de la tortura institucionalizada. Sutanomengana se convierte en la encarnación de los agentes que funcionaban como torturadores en la(s) dictadura(s) militar(es) chilena/latinoamericana. Ella está vestida de negro con bototos y chaqueta, dos grandes consoladores amarrados entre las piernas y otro en el hombro derecho, y con senos postizos en la espalda. Sutanomengana acuna a un recién nacido. Frente a ella hay una mesa con una batería eléctrica con dos cables con electrodos y enfrente de la mesa hay una cama y un somier colgado en el que se encuentra amordaza una guitarra. Cada cierto rato ella aplica corriente a la guitarra, mientras suena de fondo el concierto de Aranjuez.

⁶³ Kurapel, Alberto. *Mémorie 85/Olvido 86*. En: 3 Performances teatrales. Humanitas. 1987. Québec. Canadá. pp. 47-48.

Sutanomengana

(Deja al recién nacido en el suelo)

¡El siguiente! Le suivant! (violentamente desmordaza la guitarra. Le aplica los electrodos. Pausa. Saca los electrodos. Le arranca las cuerdas. Pausa. Aplica los electrodos. Irrumpe la última parte del primer movimiento del concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo. Sutanomengana emite un grito agudo que acompañará las últimas notas del concierto. Pausa. Acuna al recién nacido)”

(...)

(Deposita suave al recién nacido en el suelo. Camina lentamente, gorda, con delantal floreado, tejiendo a palillos hacia la zona de PEDRO Y PEDRA.

Se detiene a los pies de la cama. Les habla con sonidos guturales. Ambos contestan de igual manera. SUTANOMENGANA les pasa dos revistas de propaganda comercial, todos la hojean excitándose poco a poco. Los tres se masturban sin dejar de mirar las revistas. Pausa. SUTANOMENGANA se mete entre ambos, penetrando con el consolador delantero a PEDRO y con el trasero a PEDRA. Los tres se mueven cadenciosamente. Pausa. SUTANOMENGANA vuelve a su área de acción. Pausa. Acuna al recién nacido (...).⁶⁴

3.4. KURAPPEL EN OFF-OFF-OFF OU SUR LE TOIT DE PABLO NERUDA.

Mario (que para Alfonso de Toro también es Kurapel) se vuelve contra imágenes estereotipadas de Latinoamérica y contra su exotización; concibe la identidad del entrecruce de culturas, de destinos que se manifiestan a través de un montón de nombres de artistas, otras personalidades y desaparecidos en voz-off y trata de eliminar las barreras.

La presión del exilio conduce a una reducción del lenguaje en Mario. Finalmente Mario no es al fin capaz de escapar de la Memoria que le impide crear y apoderarse del presente.

⁶⁴ Kurapel, Alberto. *Mémoire 85/olvido 86*. En: 3 Performances teatrales. Humanitas. 1987. Québec. Canadá. pp. 49-65.

Mario

Alberto Kurapel, maldito de exilio,

Muere asesinado en exilio!

Alberto Kurapel, maudit d'exil, meurt

Assasiné en exil!

(cae un cuerpo. percusión de platillos)

¡Ramsés II!

(cae un cuerpo. percusión de platillos)

¡Josefine Baker!

(cae un cuerpo. percusión de platillos)

¡Juan Carlos de España!

(cae un cuerpo. percusión de platillos)

¡Lois Amstrong!

(cae un cuerpo. percusión de platillos)⁶⁵

(...)

Voz-off 1 Masculina

*Carlos José Mancuello, 24 años, desaparecido
en 1974. Paraguay.*

Voz-off 2 Femenina

*Carlos José Mancuello, 24 ans, porté
disparu en 1974. Paraguay.*

Voz-off 1 Masculina

*Saúl Godinez, 32 años, desaparecido
En 1982. Honduras*

Voz-off 2 Femenina

*Saúl Godinez, 32 ans, porté
disparu en 1982. Honduras*

Voz-off 1 Masculina

*Claudia Victoria Poblete, ocho meses de
edad, desaparecida en 1978. Argentina.*

Voz-off 2 Femenina

*Claudia Victoria Poblete, agée de huit mois,
porté disparu en 1978. Argentina.⁶⁶*

⁶⁵ Kurapel, Alberto. *Off-off-off. Ou sur le toit de Pablo Neruda*. En: 3 Performances teatrales. Humanitas. 1987. Québec. Canadá. p. 104.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 106.

3.5. CARTA DE AJUSTE OU NOUS N'AVONS PLUS BESOIN DE CALENDRIER

Kurapel pasa del fenómeno de la migración, del lenguaje, la traducción, la poesía y del conflicto cultural ligado a identidades culturales determinadas, sin dejar de lado el fenómeno que implica la dictadura y la tortura, además de abordar el caos un desastre atómico.

Ciego

*(Busca la caja de fósforo) !Pulga mía no te mueras!(la abre, pone la pulga en la pierna) pica, pica, tienes mucha fiebre. La sangre es lo único que vale, me decían en esos tiempos. La gente no sabía que hacer; en el colmo de la desesperación, cuando perseguían por las calles con el único fin de ver correr la sangre (...) en una pieza de tablas podridas me pusieron entre dos, me enrollaron una cuerda de nylon al cuello. Cada uno se puso a tirar de las puntas; cuando veían que estaba todo azul, me la aflojaban. ¡Habla!- me gritaban- yo piaba y piaba (...)*⁶⁷

3.6. LA BRUTA INTERFERENCIA

Se plantea el problema del lugar del hombre en el mundo, sea cual sea su posición socio económica o el contexto cultural en que este inmerso. Presenta a un hombre en la búsqueda de sí mismo, de la esencia del ser, de su sitio en el mundo, sin dejar de lado la dificultad del exilio y la problemática del retorno.

*“La Bruta interferencia nos conduce por las huellas de un hombre determinado a reactualizar aquello que lo redefine como ser irremediamente solo y producto de la experiencia humana.”*⁶⁸

Expositora

El hombre es tierra que anda. L'homme c'est la terre qui marche.

⁶⁷ Kurapel, Alberto. *Carta de ajuste*. Humanitas. Québec. Canadá. 1991. pp. 68-71.

⁶⁸ Lemoine, Mario. *La bruta interferencia de Alberto Kurapel, Le Guanaco gaucho: cuando el gesto se une a la palabra*. En: La escena Latinoamericana. Revista semestral. Nueva época. Año 2, números 3/4. Febrero- Octubre. 1994. Universidad Iberoamericana. Departamento de Letras, Mexico. D.F. p.116.

Camilo

*Viajamos para volver siempre
al mismo lugar .Huimos
hacia el norte, hacia el Oriente
y al Poniente. Desde allá llegamos
(pausa) nuevamente aquí.(señala la
casa de animitas).*

*Nous avons voyagé pour
retourner toujours ou meme
point. On s'est enjui vers le
nerd, vers l'orient et vers
l'ouest. De lá nous arrivons
(un temps) encore ici.(montre
la petite maison des mánes). En
este lugar la arrojé. Era lo que
más quería; o más bien lo único
amado que aún tenía conmigo.
c'est dans ce lien que je l'ai
jeté. C'était ce que j'anais le
plus; ou plutón la seule chose
ainée que j'avais encore avec
moi. (Pausa. Un temps)
ha pasado demasiado tiempo,
no la puedo encontrar. Trap
de temps s'est écoulé, je ne
peux pas le retourner (gritando.
Il crie)*

*¡quiero encontrar lo que
boté cuando tuve que irme! Je
veux retrouver ce quej'ai jeté
quand j'an dú m'en aller! (...)*

Voz-off/Voix-off

Camila

*!Nunca se encuentra lo
perdido! Jamais ou ve retrouve
ce qu'on a perdu!*

Voz-off/ Voix-off

Camilo

*Tenía una cicatriz en forma
de cóndor en la espalda. Il abati
su ledos una cicatrice en
forme de condor.*

Voz-off/ Voix-off
Camila
*Si encuentro la cicatriz recu-
peraré lo que aquí dejé hace
tanto tiempo. Si je retrouve la
cicatrice, je récupérerai ce que
j'ai laissé ici il y a longtemps.*⁶⁹

3.7. LA HORA PORVENIR

*“Es uno de sus últimos trabajos, donde conduce la mirada del espectador con estímulos sonoros montados sobre la imagen, obligándolos a seguirla.”*⁷⁰

El espacio-exilio que habitan Milena y Horacio, es un territorio virtual, un nodo informático en alguna parte del ciberespacio. Los medios tecnológicos se hacen presentes a lo largo de toda la obra.

El impulso básico de tocar al otro se encuentra negado, figura que no es novedosa en las obras de Kurapel, ya que en Exilio in pectore extrañamiento, el Exilado hace el amor con una muñeca inflable de sex-shop y en Memoire85/Olvido86, Pedra, Pedro y Sutanomengana se masturban estimulados por la propaganda comercial de una revista. La negación del cuerpo del otro, es un hábito adquirido en el otro mundo, en el concreto, la realidad de afuera.

Milena
Aquí ni siquiera nos podemos tocar. Antes...

Horacio
(En vivo)
Nunca me dejaste.

Milena
(En vivo)
Nunca insististe.

⁶⁹ Kurapel, Alberto. *La bruta interferencia*. Humanitas. 1995. Québec. Canadá. pp. 76-77.

⁷⁰ Bravo, Néstor. *El teatro Multimedia y la Máquina sintética*. Tesis para optar al título de magíster en Artes con mención en Dirección Teatral. Universidad de Chile. 2001. p. 121.

Horacio

(En vivo)

Cuando insistí me llamaste degenerado.

Milena

(En vivo)

Para ver qué respondías.

Horacio

(En vivo)

Eso es mentira. Ahora que todo es imposible empiezas a inventar, a reconstruir lo que destruirte, a hacer triunfar tus fracasos, a mostrar lo que escondiste, a dulcificar lo que amargaste, a alabar lo que despreciaste, a unificar lo que dividiste, a valorar lo que despreciaste, a reconocer lo que negaste, ahora que todo es imposible.⁷¹

En la Hora Porvenir, como en otras obras publicadas en Chile se abandona el bilingüismo, para expresar los textos en castellano. Como en otras obras de Kurapel, convergen aquí, intertextos discursivos históricos, musicales, míticos, religiosos y cinético.

⁷¹ Kurapel, Alberto. *La Hora Porvenir*. En: 10 obras inéditas. Ediciones Humanitas. Canadá. Primera edición: 3 er. Trimestre 1999. Segunda edición: 2 do Trimestre 2002. p. 281.

4-. PROMETEO ENCADENADO: ANÁLISIS DE UNA INTERTEXTUALIDAD.

4.1 Visiones de intertextualidad

Para el teórico Juan Villegas, un periodo histórico representa una visión del mundo ante lo cual el drama incorpora o niega, lo que se pone de manifiesto tanto en los motivos⁷², los comportamientos de los personajes, etc., como una estructura interna del drama. Entonces, en relación al contexto, Villegas propone que los textos –específicamente los latinoamericanos- deberían tener un énfasis en la dirección de la intertextualidad con el contexto social de su tiempo, el texto como acto comunicativo en una sociedad y circunstancia histórica particular y diferenciadora.

Desde este punto de vista de la contextualización histórica Villegas postula tres niveles o marcos de historicidad: la primera correspondería a la historicidad del contexto inmediato del acto comunicativo; la segunda a la historicidad de este contexto dentro de un contexto sincrónico mayor, y finalmente este contexto mayor en un contexto mayor, es decir su inserción en el proceso de la historia, predominante la historia de Occidente.

El hecho de enfatizar la contextualidad teatral, proporciona una relectura historizada de los textos teatrales cuyos referentes son acontecimientos históricos. De hecho, una de las visiones de historizar para Villegas significa entender al autor como productor. Es decir, conceder importancia al autor en cuanto un individuo que toma posición frente al mundo, frente a su circunstancia y cuya respuesta no constituye necesariamente una respuesta individual sino que una respuesta colectiva. Entonces desde esta perspectiva historiográfica que plantea Villegas se puede apreciar que las obras de Kurapel son respuestas de un contexto determinado: la intervención de la Dictadura Militar en Chile y su posterior exilio del país. Sus temáticas abordadas tales como la memoria, las dictaduras, el exilio, la

⁷² Villegas explica que todo motivo no tiene un valor en sí asignado de antemano, ya que es un esquema conceptual que se carga de contenido en el momento de su actualización. “*Un motivo es siempre un indicio o portador de una concepción de mundo*”. Villegas, Juan. *Interpretación de la obra dramática*. Editorial Universitaria. Santiago. Chile. 1986. p. 115.

marginación, la discriminación, el deseo, las utopías, las nostalgias, el apocalipsis, el mito del origen y el problema de la identidad, datan de una circunstancia dada: el exilio y la negociación de la marginación en el nuevo país.

Es a través de estas nuevas circunstancias, que su lenguaje teatral sufre una alteración para transformarse, recogiendo nuevas expresividades – la tecnología, el video, el cine, las proyecciones y la búsqueda del gesto-, alterando las representaciones convencionales de antaño, dando como resultado su teatro-performance. Este concepto ignorado, se engendra a partir de un cambio macro en las estructuras sociales, como diría Villegas, producto de alteraciones socio –políticas que circunscriben a Occidente durante los años sesenta, setenta y ochenta. A partir de este escenario político-social es que Kurapel interviene con un nuevo paradigma teatral: el de teatro-performance.

Por un lado tendemos entonces, la historicidad del contexto inmediato del acto comunicativo de las obras de Kurapel, las que son realizadas durante los años ochenta en Canadá (periodo donde se eleva la mayor tasa de inmigrantes en las grandes urbes de ese país, tales como Vancouver, Toronto y Montreal). Por lo que la población canadiense no ve con buenos ojos a los recién llegados y dejan sentir su xenofobia a los nuevos integrantes. Bajo este contexto es que se sumerge el acto comunicativo de Kurapel, donde él intenta llegar tanto al espectador latinoamericano/exiliado como al quebequense que lo discrimina. Trata de mostrar a ambos la herida supurante del exilio y *la memoria que se incrusta con esquirlas en la carne espectacular*⁷³, mediante la fragmentación y la utilización de los dos idiomas: español y francés, que más que indagar en que los dos destinatarios entiendan, trata de ahondar en la diferencia de las lenguas, en la división del paso de una cultura a otra y en la alteridad que produce este fenómeno, subrayando el contraste de dos mundos que dialogan en el acto espectacular. Por otro lado, se presenta la historicidad de este contexto dentro de un contexto sincrónico mayor, es decir, lo que sucede en forma paralela en América latina y Canadá (su nuevo lugar/no- lugar). En Chile durante lo años ochenta siguen las desapariciones, la tortura, los asesinatos y los toque de queda. En 1986 se realiza el atentado contra Pinochet en el Cajón del Maipo (donde sale ileso) organizado por el

⁷³ Kurapel, Alberto. *La bruta Interférence*. Ediciones Humanitas. Canadá. 1995. p. 27.

Frente Patriótico Manuel Rodríguez, y en 1987 es elegida Miss Universo Cecilia Bolocco (hermosa joven de clase acomodada que le daba un beso y un abrazo en forma de agradecimiento a Pinochet por su apoyo). Este fue un indicio de que una candidata de belleza se mostraba como emblema de la nación, donde el cuerpo de una mujer fue visto como vehículo de patria y de identidad nacional. Chile se mostraba hacia el resto del mundo como un país feliz, cuando en realidad se tapaban las peores desgracias. En forma paralela, en Canadá, Kurapel junto a la Compagnie des Artes de Exilio ponían en escena temáticas de la tortura, las dictaduras, la memoria, la identidad, etc., haciendo alusión a los conflictos que aquejaban a toda Latinoamérica en ese periodo, específicamente en Chile. La mención de estos contenidos eran claramente censurados en Chile a diferencia de Canadá, donde hablar de estas problemáticas no traían grandes problemas a este país. Kurapel nunca fue perseguido en Canadá por presentar sus obras, pero sí fue marginado de los fondos culturales –tanto nacionales como canadienses- que permitían levantar obras de los artistas, ya que a dichos fondos les interesaba seguir vendiendo la imagen estereotipada de Latinoamérica (sin cuestionar ningún proceso político-social que influyera en las obras artísticas); y sufrió los constantes correteos de parte sus vecinos canadienses para que no realizaran sus ensayos.

Este nuevo espacio geográfico le permitió en definitiva a Kurapel hablar de temas altamente políticos, que si hubiera permanecido en Chile nunca los podría haber expuesto, o bien, si los hubiera hecho habría arriesgado hasta su vida. Conjuntamente a los temas de la tortura, la dictadura y la problemática de la identidad, por mencionar algunos, abordaban la problemática del exiliado (la nostalgia por el pasado, la alienación por lo nuevo y la esquizofrenia resultante) y la marginación social en el nuevo país producto de los hechos históricos macro.

Finalmente, hablar de un contexto mayor dentro de otro contexto mayor, como propone Villegas, es hablar de una lucha poderosa que aquejaba al mundo entero: la Guerra Fría. Este enfrentamiento político, ideológico, económico, tecnológico, militar y de los medios masivos de comunicación, tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo XX entre los bloques occidental-capitalista, liderado por Estados Unidos por un lado, y el oriental-

comunista, liderado por la Unión Soviética (del que se separó posteriormente China para ir creando su propia esfera de influencia lo cual logró poco tiempo después).

Estos dos bloques se caracterizan por jugar nunca directamente, siempre uno directamente contra un aliado del otro o dos aliados de cada bloque entre sí. Si bien estos enfrentamientos no llegaron a desencadenar una guerra mundial, la entidad y la gravedad de los conflictos e intereses económicos, políticos e ideológicos comprometidos marcaron significativamente la mayor parte de la historia de la segunda mitad del siglo XX, pues las dos superpotencias deseaban implantar su modelo de gobierno en todo el planeta. Los límites temporales del enfrentamiento se ubicaron, entre 1945 y 1948 (fin de la Segunda Guerra Mundial y fin de la posguerra respectivamente) hasta 1985 (inicio de la Perestroika) y 1991 (disolución de la Unión Soviética).

Bajo este macro-contexto histórico es que se desenvuelven las obras dramáticas de Kurapel. Obras que fueron modeladas por su contexto histórico como plantea Villegas, sin necesariamente hacer mimesis de su realidad, ni de exponer en forma determinada un mensaje. Kurapel toma su contexto histórico para luego transformarlo en escena. Constantemente contradice el gesto con la palabra y la imagen con la acción. Kurapel explica que no podría haber creado su teatro-performance si no hubiera pasado por la persecución, el exilio, la discriminación.

“¿Podríamos movernos, hablar, gesticular, pensar escénicamente como si nada de esto hubiera ocurrido? Sé que no.”⁷⁴

Él estaba conciente de que cada signo ha estado constituido por una suprema carga político-social, por lo que no podía huir de ese lugar.

“Mis signos escénicos están allí, han traspasado y continúan traspasando un presente cargado de pasados y futuros.”⁷⁵

⁷⁴ *Ibíd.*, p.27.

⁷⁵ *Ibíd.*, p.28.

Kurapel vincula la problemática del postmodernismo, la tecnología, la música, etc., para luego traducirlos en escena. Emplea una nueva fórmula de hacer teatro que se diferencia del teatro latinoamericano de los años sesenta y setenta, es decir, frente a una estructura realista, naturalista y con un mensaje socio-político partidista.

Podríamos diferenciar entonces dos elementos al momento de hacer el análisis de la obra teatral: el primero, que correspondería al texto dramático –y su contextualización socio-política- y el segundo, que correspondería al texto espectacular –análisis de los elementos simbólicos dentro de la escena-. En el caso de las obras de Kurapel el texto dramático siempre está subordinado al texto espectacular.

Por otro lado tanto, Fernando como Alfonso de Toro están concientes de que la mediatización como arte no desatiende en ningún momento al intertexto socio-político, ya que esta obedece a su naturaleza como arte escénica. Pero su énfasis al momento de analizar las obras artísticas, están en la posibilidad de lenguajes que da la postmodernidad, la cual posee una cualidad perlaboradora que permite a la vez la inclusión de lo propio en un lenguaje universal.

“La condición postmoderna de este tipo de teatro (productor de signos espectaculares y visualizador del gesto)⁷⁶ no se refleja en la utilización de múltiples códigos, de la ritualidad e interculturalidad, esto es, en la fusión de diversos materiales y lenguajes sin preguntar por su identidad, su origen y sin emplear discursos hegemónicos, sino solamente preguntando por su capacidad expresiva, inscribiéndoles luego su propia particularidad dentro de la conciencia colectiva.”⁷⁷

4.2. INTERTEXTUALIDAD PALIMPSESTICA

Para Fernando de Toro una de las características centrales de las prácticas culturales postmodernas es la “apropiación”, la cual se manifiesta a través de diferentes formas de intertextualidad, la que se articula en tres formas: intertexto, palimpsesto y

⁷⁶ El paréntesis es mío. N. del A.

⁷⁷ De toro, Alfonso. *La poética y la práctica del teatro de Griffiero: lenguaje de imágenes*. En: *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*. Klaus Portl (eds). Teoría y práctica del teatro. Madrid, España.1996.

rizoma. De Toro explica que un intertexto es una inserción que ostenta su texto y no deja dudas sobre su origen y fuente, mientras que el palimpsesto efectúa una transformación radical en el intertexto, alterando su estructura y solamente dejando una huella, un vestigio de su origen y fuente. Finalmente la intertextualidad rizomática no deja nada detrás, solamente un referente falso que obstruye el texto matriz y exhibe la ausencia de toda fuente.⁷⁸ A partir de la segunda definición de intertextualidad (palimpsética) que propone de Toro, me basaré para realizar el análisis de la obra “*Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*”.

La intertextualidad palimpsética es transversal al texto dramático como al texto espectacular.

4.3 TEXTO DRAMÁTICO

En el texto dramático de “*Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*” se aprecia la intertextualidad al mencionar el origen del destino de Prometeo para luego ser traspasado a la situación chilena: haciendo alusión a lo que fue la Unidad Popular y su posterior caída tras la intervención militar en Chile en 1973 (intertexto histórico). El destino de Prometeo se encuentra cuando éste planea su venganza hacia el poder: el tirano no había cumplido con su palabra de darle un importante lugar dentro de la Defensa de Estado, por lo que Prometeo le da el fuego a los hombres (al bajo pueblo específicamente).

Prometeo

*(...) Después de nacer el odio entre los poderosos, alzóse la discordia entre ellos.
Un tour vint, pour les puissant, les temps de la colére, la discorde entre eux montait.*

Coro de Oceanidas

Había los que querían derribar al antiguo régimen,

⁷⁸ Cfr. De Toro, Fernando. *La(s) teatralidad(es) posmoderna(s) simulación, deconstrucción y escritura rizomática*. En: Variaciones sobre Teatro Latinoamericano. Tendencias y perspectivas. Alfonso de Toro, Klaus Portl (eds). Teoría y práctica del teatro. Madrid.1996.

*les uns voulaient chasser de son trône
l'ancien gouvernement.*

Prometeo

*Y que reinase este tirano
et que ce tyran réguot.*

Coro de Oceanidas

*Había otros que al contrario
se esforzaban por que esto
jamás ocurriera;
d' autres étaient résolus ó ne
jamais le permettre;*

Prometeo

*En ese trance usé la astucia
más que la fuerza como mi
madre me lo había aconsejado
y gracias a mí este tirano
gobierna ahora y con esto me
paga;
Alors, j'ai utilisé la ruse ou
lieu de la force, comme ma
mère me l'avait conseillé et
grâce á moi, ce tyran gouverne
maintenant, et, ainsi, il me
paje.⁷⁹*

Esquilo en “*Prometo Encadenado*” muestra a Prometeo como el héroe cultural en lucha contra las fuerzas de la naturaleza (Zeus), surgiendo como una figura mítica y como un rebelde digno de admiración, al estilo del héroe trágico que impresiona por la rectitud de su carácter.

Prometeo

*(...) duro es callar, y es el hablar más
duro en tan negra fortuna, que padezco
por haber conducido a los mortales, de leve
caña en el recinto hueco, una centella
de furtiva llama con que las artes y los
bienes crecen. Por tal delito suspendido
quedo con los clavos a este monte.*

⁷⁹ Kurapel, Alberto. *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*. Editorial Humanitas. p.54.

A lo que agrega más adelante:

*Si es un delirio odiar al enemigo,
Yo delirante soy.
(...) nunca imagines que podré, atenado
por el rayo de Zeus, como débil
mujer, tender mis manos suplicantes
al que aborrezco más, por que me libre
de estos dolores. Nunca en tal afrenta
he de caer.*⁸⁰

En cambio, en el *Prometeo* de Kurapel, el personaje no surge como un héroe trágico, sino como un sujeto que anhela el poder más que luchar por la idea de querer ayudar a un pueblo. Se presenta así como un rebelde oportunista que ansía la revolución para llegar a ser uno más de las autoridades, tematizando el fenómeno del poder como una especificidad del ser humano.

Coro

*¿Por qué le diste el Fuego a
los hombres? Pourquoi est-ce
que tu as donné le Feux aux
hommes?*

Prometeo

*Por rebeldía mal aquilatada,
por haberme sentido traicionado,
no aceptado por los que un día
dijeron ser mis hermanos. Pour
rébellion mal conquie. Parece que
je me suis sent trahi; non accepté
pas ceux qui un tour ont dit éter
mes frères(...)*

*¡Limosna dí! ¿Quién no lo ha
dado? Las hay útiles e inútiles.
mi limosna a los pobres fue
útil. J'ai fait l'aumone. Qui
ne l'a pas fait? Il y en a qui*

⁸⁰ Esquilo. *Prometeo Encadenado*. Bravo y Allende editores.1990. 2da Edición, Editorial Universitaria, Santiago, Chile. 1991. p. 17-58.

*sont utiles d'autres qui ne
servent a rien. L'aumone que
j'ai fair a eté utile (...)*⁸¹

Para Jorge Fajardo⁸², el Prometeo de Kurapel termina justificándose, reconociendo su complicidad con el tirano y negando lo que ha sido hasta ese momento. Kurapel de esta manera al momento de hacer su relectura y reapropiación del texto de Esquilo critica en forma general lo que vivió Latinoamérica por parte de los dirigentes políticos después de las dictaduras y las nuevas democracias.

Prometeo

*!Estoy en un lugar equivocado!
!Yo no soy yo!.Je suis
dans un lieu qui ne me correspond
pas! Je ne suis pas moi.
(...)*

*¡Quise ir más allá de mí! ¿Qué
hacía, quedarme en un estado
intermedio? Je ovuláis aller
au-delá de moi-méme. Que faire?
Rester dans un état detransition?
¡soy una transición estática!
¡soy una transición estática!
je suis une transición statique!
je suis une transición statique!*⁸³

4.4 TEXTO ESPECTACULAR

En relación al texto espectacular, lo que busca Kurapel no es precisamente hacer una revisión de lo que es el Prometeo de Esquilo, sino que pretende rescatar los “intervalos” que tiene esta tragedia. La *performance* Prometeo transcurre en los “espacios” de la tragedia, como él los define, más que en el planteamiento de la tragedia misma, ya que en el espacio exilio se reflexiona (actúa) sobre aquello que no se muestra, que no se hace.

⁸¹ Kurapel, Alberto. Op. Cit., p. 58-68.

⁸² Cfr. Fajardo, Jorge. *La subversión del acabado en Prometeo encadenado de Alberto Kurapel*. En: Prometeo encadenado según Alberto Kurapel. Editorial Humanitas. Canadá. 1989.

⁸³ Kurapel, Alberto. Op. Cit., pp. 60-77.

Aparece así el desierto, la orilla, la página en blanco -a la que alude Alfonso de Toro- para que Kurapel establezca su lectura/relectura en el espacio escénico no escrito. Hay que recordar que casi todas las obras de Kurapel se tejen en torno a una re-escritura de la historia de Chile y América latina, no de los sucesos en un sentido mimético, sino que trata de ahondar en las brechas, en sus fracturas, produciendo una escritura que se adhiere a los intersticios, a las ausencias y a los mutismos de la historia.

“Se desarrolló entonces en nosotros una escritura del riesgo, en las que se investigan temas tales como la tortura, la perversidad institucionalizada, la dominación, la guerra, el poder, el castigo arbitrario, erigiendo una mirada alternativa, desde la perspectiva del oprimido, del marginado, que no puede expresarse y por lo tanto ser escuchado.”⁸⁴

En su texto *Apuntes de puesta en acción de Prometeo encadenado según A. Kurapel*, el autor explica que la performance que presenta es la distancia que parece existir entre los personajes y los performs, distancia donde radica toda la presencia de la expresión. Por otro parte el texto escénico es organizado gracias a la fragmentación de los elementos mediáticos y tecnológicos, cine, video, música clásica, popular y folklórica, trozos de la historia, leyendas.

“El universo espacial esta compuesto por objetos inservibles, cuchillería, lentes rotos, desperdicios, zapatos, espantapájaros, televisores, autos, etc., diseminados en el espacio escénico-performativo en un aparente desorden que moldea e imprime una significación actual a los personajes, que aparentemente podrían salvarse sólo gracias al fenómeno de la representación.”⁸⁵

Mediante la distancia del texto dramático y la puesta en escena (lugar no ocupado) surgen las performances kurapelianas, las cuales están creadas y pobladas de fragmentos, donde se extraen y transforman las imágenes culturales de un discurso específico, desterritorializando y territorializando los signos.

⁸⁴ Kurapel, Alberto. *La estética de la insatisfacción en el teatro performance*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile. 2004. p. 37.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 40.

4.4.1 ESCENOGRAFÍA

Para Kurapel hay una íntima relación entre el espacio escénico y los actores-performances, los cuales otorgan una vida autónoma en el espacio espectacular. Es sólo a través de ellos que se consume el rito teatral, designando al actor como un Chamán de nuestros tiempos. El actor-performance va a transitar de forma dialéctica por el espacio escénico de exilio.

Si bien la escenografía, como constituyente del espacio escénico es la que determina el lugar geográfico-social de una obra, en el caso de la puestas en escena de Kurapel el espacio del exilio nunca ha sido definido con precisiones geográficas, ya que sus escenografías han sido concebidas como instalaciones esculturales, como otro factor que los acerca a la expresión de la performance. Mediante estas instalaciones esculturales ellos transmitieron su “condición social”, exteriorizando su pobreza y marginalización, remitiendo al espectador la noción de desarraigo. A través de esta opción estética Kurapel no pretende encasillar a la pobreza como una condición de exilio, sino que la plasma, ya que en una cultura tan rica como la Canadiense lo único que le queda es reivindicar su condición de creador y el derecho a hacer teatro.

“(…) hemos sido forzados a elegir la pobreza como elemento constitutivo de nuestras piezas, siendo a la vez materia y objeto al interior de nuestro lenguaje espectacular.”⁸⁶

La instalación, para Kurapel, es la recuperación de un volumen ritual que posee ambos sexos en sí, donde toda pregunta rebota hasta llegar a la subversión del texto espectacular. Este texto intercambia significantes que van disociando el discurso escénico hasta llegar a una diversidad de significados provisionales.

“La instalación marca un espacio restringido que aún la presentación y la representación; es decir, es un elemento performativo que trata de representar lo impresentable, destruyendo la utopía espectacular”⁸⁷

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 80.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 150.

Los materiales ocupados en las performances en su mayoría correspondían a elementos sobrantes, a desperdicios, excedentes de una sociedad de consumo, en la que insertaron sus obras. Por ejemplo el espacio escénico en *Prometeo* esta ocupado por:

*“Numerosos ladrillos, tierra seca, cemento seco, tablas dispuestas como para continuar una construcción o destrucción. Trozos de nylon transparente, sucios cubren ciertas partes de las instalaciones.”*⁸⁸

4.4.2 EL ACTOR

*“El teatro de exilio es el lugar de encuentro de la Memoria Colectiva con las técnicas de la transculturación; es riesgo, en resumen, reiteración trascendental en la que el actor cumple además un rol suprasocial.”*⁸⁹

Los creadores-actores-exiliados de La Campagnie des Arts Exilio tejieron su realidad escénica y visión de mundo a través de sus obras, donde *el exilio* es una unidad difícil de actuar

Para Kurapel el teatro de exilio exigió un conocimiento profundo por parte de los actores de todo fenómeno teatral para así poder encararlo en forma adecuada y hacer frente a las nuevas exigencias técnicas. Los actores/performance asumieron su extranjería en sus obras porque en ellas también ellos son ajenos. Al presentar esta actitud pudieron despertar en el público una visión de fenómeno exilio, que de una u otra manera sufre todo creador. Se presentaban como actores/performance, como actores del rechazo, creando con y en el rechazo, otorgado en tierra extranjera, para conformarse como actores de exilio en el exilio.

El actor de la Compagnie debía estar preparado para traspasar con su cuerpo cada uno de los obstáculos extrañados que se erguían para impedir el fenómeno creador. El cuerpo de este actor debía ser el signo productor de todos los sentimientos generados por la materia del exilio, que a través de la Memoria encontraría las vías y las fuentes para su

⁸⁸ Kurapel, Alberto. Op. Cit., p. 43.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 68.

expresión. Mediante el imaginario del actor/performance debían aparecer los significados del exilio, donde esta noción no aparece en el texto dramático, sino que a partir de los distintos componentes y signos que alcanzaba al espectador (no de manera directa) mediante la “interferencia”. Por ejemplo la no precisión del vestuario permitió una lectura libre, guiada por el significado de exilio que ellos como Compagnie le brindaron. Sus vestuarios apelan a lo desconocido, a los íconos del extranjero, rompiendo la distancia entre el actor/performance y su vestuario, ya que todo esta inconcluso, en una vía de constante complementación. Tanto el vestuario, como el lugar y el maquillaje, afirman la diferencia, demarcando las fronteras de los actores/performance en el espacio exilio. Con esto Kurapel no pretende escenificar a un hombre abstracto, sino que a través de este indeterminismo se atribuye el “cuerpo de exilio”.

“El traje puede ser también un signo de poder; los harapos son los significantes de la desolación. Todas las relaciones sociales se nos aparecen a través de esta aparente ausencia de indicios de donde desenterramos nuestros íconos de exilio.”⁹⁰

En la puesta en escena de *Prometeo encadenado* aparece un elemento particular en relación a la noción de vestuario: el travestismo como producción de imagen contradictoria (Véase Anexo). Prometeo hacia el final de la obra se traviste para rendirle homenaje al Che Guevara cantando el *Credo del Che*⁹¹(canción creada por Alberto Kurapel y Roque Dalton

⁹⁰ *Ibíd.*, p.70.

⁹¹ Kurapel, Alberto. Discografía. *El ayer de nuestro hoy*. CELTEP producciones. Santiago, Chile.2005.

Credo del Che

El Che Jesucristo
fue hecho prisionero
después de concluir su sermón en la montaña
(con fondo de tablero de ametralladoras)
por rangers bolivianos y judíos
comandados por jefes yankees-romanos.

Lo condenaron los escribas y fariseos revisionistas
cuyo portavoz fue Caifás Monje
mientras Poncio Barrientos trataba de lavarse las manos
hablando en inglés militar
sobre las espaldas del pueblo que mascaba hojas de coca
sin siquiera tener la alternativa de un Barrabás
(Judas Iscariote fue de los que desertaron la guerrilla
y enseñaron el camino a los rangers).

que hace una analogía entre Jesucristo y el Che). La metáfora aquí es utilizada como una estrategia efectiva al momento de hacer una crítica a este *rebelde* que ayudó a los desposeídos –la imagen contradice al texto dramático (canción)-. Paulina Pinto, explica que lo directo de la metáfora en el arte radica precisamente en su indirectibilidad, en tanto nos brinda la posibilidad de cuestionar tangencialmente lo establecido. El uso de la metáfora travesti aparece precisamente como una reflexión respecto a la identidad (del revolucionario en este caso) y se convierte en la estrategia y herramienta que, concretada y materializada a través de la manipulación y “maquillaje” del cuerpo da cuenta de ella.

Prometeo

(...) Prometeo entra con un micrófono en la mano derecha. Su vestuario tiene cierta similitud con el de IO, falda corta, abrigo de encaje abierto, medias negras caladas, tacos altos, peluca crespa negra. Está sin barriga. Sus ojos continúan vendados.

(...)

Mueve los labios imitando exactamente la articulación de la voz femenina que canta en play-back el “Cristo del Che” de Roque Dalton-Alberto Kurapel. (...) se arranca la peluca con la mano izquierda. Inmóvil canta así, con su voz, hasta el final de la canción. Al público

¡Nunca quise ser lo que soy!

*Je n'ai jamais voulu être ce
que je suis! (Sale. Il sort.)⁹²*

Paulina Pinto, explica que Nelly Richard en su texto *Masculino/Femenino, prácticas de la diferencia y cultura democrática*, establece una relación dicotómica y paródica en la fusión que se produce en el arte respecto de lo femenino y lo masculino, más aún en la metáfora parodia a la que dichas clasificaciones son sometidas o proyectadas en el arte producido en Chile hacia los años 70 y 80. Para Richard la caricatura bisexual (en las artes) triza el molde de las apariencias dicotómicas fijadas por la rigidez del sistema de catalogación e identificación civil y nacional.

Después le colocaron a Cristo Guevara
una corona de espinas y una túnica de loco
y le colgaron un rótulo al pescuezo en son de burla
INRI: Instigador Natural de la Rebelión de los Infelices.

⁹² Kurapel, Alberto. Op. Cit., p. 93.

“Propuestas referidas a cómo las marcas de lo masculino y de lo femenino articulan el discurso de la cultura y son desarticuladas/rearticuladas por los lenguajes artísticos que potencian la no-conformidad de una subjetividad en crisis.”⁹³

Richard parte de la premisa que la cultura chilena esta fundada en una tradición de corte patriarcal, donde la palabra representaría lo masculino y la imagen lo femenino. Visión un tanto maniquea que podríamos estar o no de acuerdo, pero que dicha discusión se aleja del punto que queremos analizar en el presente punto. Richard expresa que las Artes Visuales serían las primeras en cuestionar y problematizar el tema de la estética gay como paradigma e inducirlo en la relación al tema de la identidad sexual y la represión social. Si tomamos en consideración la premisa de esta cultura patriarcal chilena, en cuanto a lo femenino (imagen) y masculino (texto/palabra) y la extrapolamos al campo de las artes escénicas que arriban en los años ochenta en Latinoamérica, podemos darnos cuenta de una presencia travesti -coexistencia entre o femenino y lo masculino- más que femenina en el arte de la representación, pues en los años ochenta cambia el paradigma teatral de antaño, explorando y explotando las imágenes como lenguaje espectacular -sin caer eso si en el Simbolismo-, la incursión del cine, el video y las diapositivas. En este nuevo contexto el texto dramático no es que deje de desaparecer, sino que se hace presente pero de manera más reservada. La imagen habla antes que el texto.

Sin lugar a dudas, la primacía del texto espectacular frente al texto dramático abundan de sobremanera en las puestas en escenas de Kurapel, pero es en forma particular en la obra/performance *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*, que la presencia travesti, toma un lugar significativo en relación a las anteriores⁹⁴, pues se alza como una trasgresión frente a la noción de género e identidad en relación a la cultura (machista) del revolucionario y la importancia de esta figura en Latinoamérica. El travestismo en el

⁹³ Richard, Nelly. *Masculino/Femenino, prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Editor. Santiago. 1993. p. 18. Citado por Paulina Pinto. En: *De las políticas de estado a las políticas del cuerpo: practicas preformativas en América Latina*. Memoria para optar al grado académico de licenciada en artes con mención en teoría e historia del arte. Universidad de Chile. Profesor guía: Jaime Cordero. Santiago, 2006.

⁹⁴ La figura de Sutanomengano de *Memori85/Olvido86*, más que ser un agente torturador travestido, aparece como una figura hermafrodita que se aleja de la visión de máscara, de disfraz, que supone algo real debajo de un antifaz. Esta ambigüedad sexual de Sutanomengano es utilizada por Kurapel para hacer alusión a los torturadores tanto femeninos como masculinos. N. del A.

Prometeo de Kurapel no es tan solo un recurso estético, sino que corresponde a una crítica mayor, la identidad.

4.4.3 VIDEO-PERFORMANCE

En la búsqueda de la expresión de un teatro de exilio, la inserción de los medios de comunicación, fueron una constante en las obras de Kurapel como un elemento extranjero dentro del lenguaje espectacular.

La inclusión tanto del video como del cine dentro de las performances son utilizadas como otra forma de exilio pues estas se presentan como una aceleración de imágenes que se truncan repentinas; cada imagen es producida queriendo hacer presente una imaginación perdida. El cine con su imagen en movimiento se transforma en un significante escénico; el Video anula la ficción, acercando su noción de realidad (crisis de la red, exilio virtual, conmoción de espacios). Esta imagen mediatizada es un elemento denotador puesto que a través de ella la realidad se vuelve extranjera y concreta a su vez la noción de exilio en el espacio escénico.

Para Kurapel el significado más profundo del exilio es el fraccionamiento, el cual es incorporado en el sistema espectacular mediante la inclusión de los medios de comunicación. Con ellos se propuso reconectar imágenes y circuitos inconexos, conservando las características propias de cada uno, acentuándolas a través de la interacción de los performances dentro de la unidad espacial. Esta dialéctica de materiales, formas y circuitos deambulan entre los escombros, el maquillaje, lugares alternativos.

“(...) no siendo jamás ni apoyo ni escenografía, sino elementos disonantes de contaminación con la red mediatizada y con la ficción de otros espacios (...) elementos desestabilizadores que incorporados al lenguaje escénico crean otras relaciones e interrogantes en el espectador.”⁹⁵

⁹⁵Ibid., p.70.

Con el uso de los medios de comunicación Kurapel acentuó la noción de encuadre en dos niveles que difieren fundamentalmente. Tanto el cine como el video y las diapositivas aportaron “planos detalles”, como él las designa, agrandando el objeto frente a la visión del espectador, produciendo un acercamiento artificial, una ruptura espacial.

“(…) el espacio escénico, la escena tridimensional ofrece por otra parte al espectador múltiples encuadres y posibilidades de elección. Es la dicotomía escena-imagen la que se convierte en generadora de imágenes exiliadas dentro del sistema espectacular.”⁹⁶

Por ejemplo:

“En Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel, el Océano (...), está representado por una secuencia cinematográfica que muestra un juguete de agua cilíndrico, por el que se deslizan y caen al fondo, en espiral, múltiples gotas rojas. En la toma final realizada por un lente “macro”, la cámara se acerca y muestra un fondo viscoso de color rojo negruzco, en el que aún se mueven algunas gotas. En esta secuencia, el cine como Medio es capaz de dar múltiples informaciones, y de crear una ficción, siendo al mismo tiempo un elemento referencial; significativo poderoso al entrar en relación con los performers. El espectador ve: Océano/América Latina-Sangre/Dictadura/Desaparecidos políticos.”⁹⁷

Las performance-video dentro de la puesta en escena, son acciones vivas en que la mayoría de los casos esta relacionada con el cuerpo del actante, donde el actor-performance no debe perder la espontaneidad de ser representado minuciosamente ya que incrementará el desarrollo de la obra. El video dentro del teatro-performance es utilizado para anular la ficción, originando una presencia real de acontecimientos cotidianos, multiplicando al acto preformativo con la simultaneidad de gestuales determinadas por la acción, y que en otros casos logra reunir el pasado y el presente en un cosmos temporal. Además es un ojo más que ve y deja verse desde una situación estética/social que les correspondió vivir a La Compagnie des Arts Exilio.

⁹⁶ Ibid., p.71-72.

⁹⁷ Ibid., p.110.

PUNTOS DE VISTA

Es indudable que la búsqueda artística siempre va a estar determinada por su relación contextual, tanto como por quien la crea como quien la recepta, ya sea reforzando alguna ideología que nos presenta el contexto histórico-político, como lo fueron Brecht, Piscator, Grosz por nombrar algunos, o bien yendo en contra de los cánones establecidos, ideológicos y artísticos, que nos presenta la sociedad (Artaud se erige como un claro ejemplo). En ambos casos, el creador nunca deja de lado lo que le rodea, pues es en esa búsqueda frenética que le ofrece la vida como “realidad”, surge el “nuevo” lenguaje artístico, el cual tiene por esencia la rebeldía.

Si bien para Kurapel como para otros autores, el arte en general es una especie de exilio, porque necesita alejarse de la sociedad para crear y criticar, Kurapel también lo utiliza como referente creador provocado por un contexto histórico específico: el Golpe Militar en Chile de 1973. El hecho de crear fuera del lugar de origen, de su nicho ecológico, determinó la producción artística de Kurapel, no tan sólo por los nuevos parajes en que estuvo inmerso –la alteridad y la heterogeneidad- sino también en cómo éstas lo condicionaron a una nueva creación estética y lo condujeron a la *estética de la insatisfacción*.

La experiencia del desarraigo y su problemática del exilio fueron puntos de partida en Kurapel para volver a encontrarse, inventarse y nacer bajo el seno de una cultura diferente. En este nuevo contexto, fue en busca de un nuevo lenguaje en el cual todos los signos habitaron otros espacios, otras situaciones, tratando de transmitir nuevas experiencias, llenando ese inmenso vacío, que en primera instancia le produjo el exilio: acciones rotas, fragmentación, replanteamiento de la identidad y del lenguaje escénico.

El exilio se constituye en Kurapel como una condición que cruza toda su obra y determina su poética, hasta el grado de autorepresentarse en sus performances: Kurapel es Kurapel dentro y fuera del escenario, demostrando la fragmentación de su identidad y de un continente, eliminando los binarismos de realidad/ficción, arte/vida, traspasando las barreras del arte y la vida y transformándose de esta forma en una neo vanguardia.

Fue a partir del contexto histórico-político particular que aquejó a Chile en 1973 y sus diversas consecuencias sociales, políticas y psicológicas, que se incrustaron los nuevos signos y lenguajes escénicos como acontecimientos fundamentales en su teatro, determinando de esta manera la producción artística de Kurapel, arrojando como resultado su teatro-performance. Expresión fragmentada de la condición de desarraigo dentro de un universo altamente tecnológico. A través de la estética del teatro del exilio, Kurapel conservó un vínculo con las causas que lo generaban y con las consecuencias de estas. Su arte se incorporó al país de acogida, Canadá, cultivando un teatro de memoria, valorando los orígenes para desde allí encontrar sistemas y puentes expresivos. Kurapel buscó el concepto de Alteridad dentro de sus montajes, pues pensaba que era la única manera de expresarse en esta “nueva” patria: Canadá. Idea que mantiene vigente hasta el día de hoy dentro de sus performances, pero que ahora ha cambiado de territorio. Chile⁹⁸, desde su retorno se le presenta como una nueva patria.

Es en este constante desterritorializar, Chile-Latinoamérica, para volver a reterritorializar, Canadá, los signos escénicos -como propone Alfonso de Toro-, Kurapel otorgó otras texturas en sus montajes, otra sonoridad. Fue en busca de un espacio que le permitió explotar y plasmar lo que pensaba, sin victimizarse, sin negar su condición de exiliado, de latinoamericano, de indígena, de periférico.

La vida, con su nueva experiencia social, se transmutó y no se repelió con los lenguajes y la resignificación de los signos. Kurapel entró en un nuevo espacio, en un flujo constante, dialéctico por lo demás, para formar parte de un presente concreto que luego transformó en un futuro variable.

Esta idea de proyectarse hacia un futuro incierto le generó deseo, deseo de encuentro, producto de la distancia (exilio), que finalmente propició un encuentro

⁹⁸ A los que regresan a su país de origen se les denomina “retornados”. Kurapel corresponde a un grupo significativo de retornados políticos que llegaron a Chile, con la vuelta de la democracia. Pero a los que llegan de nuevo a su lugar de origen, se les produce una crisis en relación al lugar de pertenencia, ya que pasaron muchos años fuera de su patria. El regreso a su patria trae desencuentros con este lugar, pues sienten en primera instancia que no es su patria, es decir, que su patria no es la misma que era cuando ellos se fueron. Surge de esta manera el conflicto de un no-lugar en su propia tierra, por lo menos en los primeros años. N. del A.

susceptible de placer estético: su teatro-performance. La distancia con su origen, su geografía, su gente, lo llevaron a desear un encuentro con otros y querer encontrarse o acercarse a lo perdido a través de la performance. Kurapel desea al otro y a si mismo, ambos capaces de contagios y contaminaciones que se encuentra sólo en un nosotros, y es en el “nosotros” que estos contagios son capaces de generar heterogeneidad, pluralidad, que permiten desterritorializar el “yo” arraigado. Este “yo” arraigado genera gusto o disgusto, y hace brotar el arte con un nuevo lenguaje, en este caso, la estética de la insatisfacción.

La estética de éste creador, es una estética de la fragmentación, donde cada imagen traduce lo irrepresentable. En todas las performances, Kurapel emplea elementos mediáticos que son constituyentes del término performance como él lo define, y que son parte de su concepción estética y resultado de su realidad socio cultural y autobiográfico.

Kurapel en sus montajes trata de relativizar su propia palabra, su propio idioma, aún cuando es todo lo que le queda. A todo esto él le suma la problemática de la traducción, la cual constituye otro aspecto fundamental en sus performances, por lo menos en la primera etapa, donde trabaja con el bilingüismo francés-español.

Su dramaturgia y práctica teatral plantearon⁹⁹ temáticas tales como: dictaduras, el exilio, marginación, discriminación, deseo, utopías, nostalgias, apocalipsis, mito del origen y el problema de la identidad como producto de una reacción artística, cultural y de denuncia.

La inclusión del concepto performático en las obras de Kurapel, corresponde a dos aristas principalmente. La primera, es que la performance para Kurapel es vista como nada propio, actuando con una función atópica, accionando desde los márgenes, fuera de los cánones. En cambio el teatro, a diferencia de ésta, es visto como una función tópica la cual actúa dentro de los cánones. Kurapel habla de teatralidad porque junto con *presentar* situaciones, las *re-presenta* para después destruirlas en el proceso mismo de la re-

⁹⁹ Su dramaturgia y práctica teatral siguen planteando las mismas o similares temáticas hasta el día de hoy, basta revisar obras tales como *Trauco Pompoñ de los Demonios*, donde cruza el mito chileno (Chiloé) sobre el Trauco: hombre deforme que deja embarazada a las mujeres, con las violaciones ejercidas por los torturadores hacia las mujeres encarceladas/torturadas durante la Dictadura Militar en Chile, a principios de los setenta y fines de los ochenta. N. del A.

presentación, buscando el ritual en la performance, planteándose reglas para que luego fueran transgredidas por los participantes. En esta hibridización de teatro y performance, Kurapel ha ido conformando una expresión que aúna su visión de creador.

A través de su teatro-performance Kurapel altera la apropiación y el despojo de los lugares, integrando los medios tecnológicos desde su lugar de exilio, de marginalidad, de lo rudimentario, resaltando lo artesano en la tecnología. La segunda arista, es que el concepto performático en las obras de Kurapel habita la transmisión de la memoria traumática y la re-escenificación. Tanto la búsqueda de la *memoria* como la búsqueda del *exilio*, se presentaron como los Leit motiv dentro de las obras de la Compagne des Arts Exilio, en busca de una nueva expresión escénica. Estas ideas quedan plasmadas en su Primer Manifiesto de 1985.

*“Nuestro trabajo se ha concentrado en el cultivo de la conciencia de la memoria, buscando nuevas vías de expresión. Creemos que es la Performance la acción que corresponde más exactamente a nuestras realidades. La Performance se vincula a la problemática del Pos-Modernismo, a la tecnología y el rito.”*¹⁰⁰

La memoria traumática del exilio se volcó en un sistema histórico cultural codificado, que luego extrajo y transformó las imágenes culturales establecidas, dentro del espacio espectacular performático, como propone Taylor en su texto *“El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”*. Estas nuevas decodificaciones se fueron articulando desde la fragmentación del espectáculo y desde la deconstrucción de formas tradicionales de la práctica teatral. La localización de los propios lenguajes híbridos de Kurapel, permitieron encontrar su poética dentro del proyecto vanguardista en la fusión entre la ficción y la realidad.

Si la aspiración performática puede resumirse en la presentación de un acontecer donde el tiempo y el espacio ficticios tienden a desaparecer, donde la vida misma se transforma en arte en cuanto a transcurrir vital, entonces el viejo tópico de unir arte y vida se reconstruye en la poética de la neo vanguardia, en la performática específicamente.

¹⁰⁰Kurapel, Alberto. *3 performances teatrales*. Ediciones Humanitas. Canadá. 1987. p. 75.

“Retomando así la idea de la performance como un arte de proceso, en cuanto lo que pretende es presentar una acción, transgredir el tiempo y el espacio a través de un acto ritual, y todo ello, la mayoría de las veces, a través del propio cuerpo, nos vamos a referir a ella en América Latina, como una neo-vanguardia, como un nuevo proyecto, ahora americano, de acotar las distancias y por qué no disolverlas entre uno y otro.”¹⁰¹

Ahora bien, hablar de Performance en Latinoamérica es bastante complejo, pues requiere un estudio exhaustivo de las distintas influencias y contextos en que estas se desarrollaron en el continente.

Paulina Pinto en su memoria sobre las prácticas performáticas en Latinoamérica, explica, entre diversos puntos, lo difícil que es trazar una historia de la Performance en Chile.

“Desde los años 50 Jodorowsky y Enrique Lihn habían empezado a desarrollar un conjunto de prácticas que podríamos considerar performáticas: la rebautización de fuentes públicas en las calles. Sin embargo no será hasta los años 70 que podemos empezar a hablar de prácticas performáticas propiamente tal al mundo de acuerdo a un proyecto artístico colectivo.”¹⁰²

Los estudios que se tienen sobre las prácticas preformativas en Chile, corresponden en su mayoría a las prácticas provenientes de las Artes Visuales (Nelly Richard entre otros y otras), los cuales han dejado de lado la incursión de las artes escénicas en esta área. ¿Por qué motivo?, seguramente por la poca información y documentación que hay sobre grupos que realizaron estas prácticas artísticas, y porque el teatro chileno al parecer, se acercó de manera tímida a esta nuevo lenguaje espectacular: plurimedial, kinésico y fragmentado, durante la década de los ochenta.

Una de las figuras más conocida que aborda este tipo de lenguaje, durante la época de los ochenta, y hasta el día de hoy, es el director Ramón Griffero¹⁰³ con su *poética del espacio*, pero además de él (Alfredo Castro también es otro director que ocupa el lenguaje

¹⁰¹ Pinto, Paulina. *Op. Cit.*, p. 113.

¹⁰² *Ibid.*, p. 116.

¹⁰³ Kurapel y Griffero coinciden en dos aspectos fundamentales dentro de sus obras: el acento político en el texto dramático, determinado por el contexto histórico, y la utilización de los medios tecnológicos, la imagen y el cuerpo, en el texto espectacular. N. del A.

espectacular), no figuran más directores o grupos teatrales que hayan empleado el recurso plurimedial, kinésico y fragmentado, dentro de nuestra escena nacional. Menos aún, con la inclusión de la performance en el teatro. ¿Por qué la performance no surgió como un referente creador dentro del teatro, a diferencia de las Artes Visuales en Chile?. Responder esta pregunta seguramente nos tomaría bastante tiempo descifrar, pero que en esta tesis, no es ni fue en ningún momento realizar un estudio crítico sobre la poca práctica e investigación performática en las artes escénicas en Chile.

En resumidas cuentas, Kurapel en una nueva búsqueda estética encontró un neo lenguaje, una textualidad performática donde su trabajo se concentró en el cultivo de la *conciencia de la memoria* y en la experiencia del *exilio*. Buscando nuevas vías de expresión, creando signos que emergieran del despojo, del desarraigo, para luego representarlos dentro de un comportamiento escénico fruto de una visión de la marginalidad y el exilio que se situaban dentro de una perspectiva bilingüe. Kurapel recoge el viejo concepto vanguardista en que confluye el “arte y la vida”, dándole una vuelta de tuerca, pues reconstruye este antiguo tópico en la poética de la *performance*.

Kurapel retoma la idea de la performance como un arte de proceso, en cuanto lo que pretende es presentar una acción, transgrediendo el tiempo y el espacio a través de un acto ritual, mediante la utilización del cuerpo y la imagen. Kurapel esboza las realidades propias del contexto en el que se mueve, convirtiéndose en un emisor de su lenguaje propio, con códigos locales pero universales a la vez. Trabaja con un lenguaje internacional producto de la transculturación artística y cultural que le tocó vivir en Norteamérica, Canadá. Rompe así con las jerarquías de antaño, cuestionando el término tradicional del teatro, introduciendo una nueva categoría de la teatralidad relacionada con la metateatralidad y transculturalidad, es decir, introduciendo un nuevo paradigma teatral.

Su lenguaje, finalmente, no es mimético ni mensajista ni panfletario, como el teatro latinoamericano de los años sesenta y setenta, sino que toma el concepto de *la conciencia de la memoria* para luego transformarla en un acto de teatro reflexivo, en que el acto teatral es un punto de interrogación más que de mensaje. Esta interrogación del acto teatral, es conducida a través de la inclusión de la performance como eje provocador de la crisis. Crisis que rompe con los binarismos arte/vida, retomando el concepto vanguardista por

excelencia de unir arte y vida, pero esta vez presentándose como una neo vanguardia latinoamericana.

BIBLIOGRAFIA

Arte y sociedad. Brecht, Grosz, Piscator. Ediciones Caldén. Buenos Aires. 1979.

Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato.* Editorial Gedisa, S.A. Barcelona. 2000.

Bhaba, Homi. *La Locación de la cultura.* Buenos Aires. Editorial Mantial. 2002.

Burger, Peter. *Teoría de la Vanguardia.* Ediciones península. Barcelona. 1987.

Bravo, Néstor. *El Teatro multimedia y la maquina sintética.* Tesis para optar al título de magíster en Artes con mención en Dirección Teatral. Universidad de Chile. Profesor guía: Ignacio Cobarrubias. Santiago, 2001.

Capona, Daniela. *Relato de un tiempo oscuro: los modos de narrar la dictadura en la dramaturgia chilena.* Tesis para optar al título de actriz. Universidad de Chile. Prof. guía: José Luis Olivari. Santiago, 2001.

Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos/Viaje a la semilla.* Santiago. Editorial Andrés Bello. 1997

Costamagna, Alejandra. *Apuntes sobre el teatro chileno en la década del 60. Testimonios de cuatro protagonistas.* <http://www.cyberhumanitas.uchile.cl/05/textos/acostamagna.html>.

De Toro, Alfonso. “*Nuevas formas de representación teatral en Latinoamérica: hibridez y medialidad*”. En: *Trasnversalidad, Hibridez, Trasnmedialidad en las Performance de Alberto Kurapel: una teatralidad Menor.* En el 13 congreso de asociación Alemana de hispanistas organizados. 2001

----- *Hacia un Modelo para el teatro posmoderno.* En: *Semiótica y teatro latinoamericano.* Buenos Aires. Editorial Galena/ Instituto internacional de teoría de teatro latinoamericano. 1990.

----- *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas.* Klaus Portl (eds). Teoría y práctica del teatro. Madrid, España.1996.

----- *Figuras de la hibridez: Carlos Fuentes, Guillermo Gómez Peña, Gloria Anzaldúa y Alberto Kurapel.* <http://www.relazionarte.it/inglese/E-Libr-Fdt-RoaBastos-Spa.html>.

De Toro, Fernando. *Intersecciones II, ensayos sobre cultura y literatura en la condición posmoderna y postcolonial.* Editorial Galerna. Buenos Aires, Argentina. 2002.

----- *Semiótica y teatro latinoamericano.* Buenos Aires. Editorial Galerna/ Instituto internacional de teoría de teatro latinoamericano.1990.

----- *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel. Kurapel: La búsqueda de un lenguaje teatral.* En: Latinoamericana. Revista cuatrimestral. Número 1. Abril. 1989. Editorial Galerna/ Lemcke Verlag.

----- *Identidad, Alteridad y tercer espacio: el teatro de Alberto Kurapel.* En: Conjunto. Revista de teatro Latinoamericano. Casa de las Américas. Numero 141. Julio-Diciembre, 2006.La Habana, Cuba.

----- *Identidad, Alteridad y tercer espacio: el teatro de Alberto Kurapel.* En: Teatrae. Revista de escuela de teatro. Año 1. Verano-Otoño.2000. Universidad Finis Tέρrea.

----- *La(s) teatralidad(es) posmoderna(s) simulación, deconstrucción y escritura rizomática.* En: Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas. Klaus Portl (eds). Teoría y práctica del teatro. Madrid, España.1996.

Espinoza, Marco; Knuckey, John; Muray, Nelda; Zúñiga, Omar. *Dramaturgia Nueva, análisis de los recursos formales y discursivos de la dramaturgia chilena contemporánea.* Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Fondart. Santiago. Chile. 2006.

----- *El beso en la cicatriz*. Tesis para optar al Título de actor. Universidad de Chile. Profesor guía: Alfredo Castro. Santiago, 1999.

Esquilo. *Prometeo Encadenado*. Bravo y Allende editores. 1990. 2da Edición, Editorial Universitaria, Santiago, Chile. 1991.

Fernández Bravo, Álvaro. *La invención de la Nación. lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhaba*. Editorial Manantial. Buenos Aires. 2000.

Garretón, Manuel Antonio. *El proceso político chileno*. FLACSO. 1983.

Kurapel, Alberto. *10 obras inéditas*. Ediciones Humanitas. Canadá-Chile. Primera edición: 3 er. Trimestre 1999. Segunda edición: 2 do Trimestre 2002.

----- *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*. Ediciones Humanitas. Canadá. 1989.

----- *La estética de la insatisfacción en el teatro performance*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile. 2004.

----- *Estación artificial*. Manuscrito original. El libro fue publicado en francés: Kurapel, Alberto-Le Guanaco Gaucho, *Station Artificielle*. Canadá. Ediciones Humanitas. 1993

----- *Margot Loyola: la escena infinita del Folclore*. Fondart. Santiago. Chile. 1998.

----- *Orbe Tarde*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile. 2006.

----- *Pasarelas*. Les Editions du Trottoir. Canadá. 1991.

----- *La compagnie des Arts exilio y el tercer teatro*. En: La Escena Latinoamericana. Revista semestral. Mayo. 1991. Número 6, especial, dedicado a: El tercer teatro, el teatro de Antunes Filho. Editorial Galerna.

----- *La bruta Interférence*. Ediciones Humanitas. Canadá. 1995.

----- 3 *Performances Teatrales*. Ediciones Humanitas. Canadá. 1987.

----- *Carta de Ajuste ou N'avons plus besoin de calendrier*. Ediciones Humanitas. Canadá. 1991.

Langevin, Gérome. *Carta de Ajuste o nous n'avons plus besoin de calendrier: cuando la urgencia no es una cuestión de tiempo*. En: La escena Latinoamericana. Revista semestral. Numero 3, Diciembre 1989. Editorial Galerna/Lemcke Verlag.

Lemoine, Mario. *La bruta interferencia de Alberto Kurapel, Le Guanaco gaucho: cuando el gesto se une a la palabra*. En: La escena Latinoamericana. Revista semestral. Nueva época. Año 2, números 3/4. Febrero-October. 1994. Universidad Iberoamericana. Departamento de Letras, Mexico.D.F.

Pinto, Paulina. *De las políticas de estado a las políticas del cuerpo: practicas preformativas en América Latina*. Memoria para optar al grado académico de licenciada en artes con mención en teoría e historia del arte. Universidad de Chile. Profesor guía: Jaime Cordero. Santiago, 2006.

Richard, Nelly. *La estratificación de los márgenes*. Santiago. Francisco Zegers Editor.1989.

Rodríguez, Claudia. *Documentos Lingüísticos y Literarios*. www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/documentos.php?id=145

Rojo, Grinor. *Muerte y Resurrección del Teatro Chileno 1973-1983*. Editorial Michay. Madrid, España 1985.

Sánchez, José. *La escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Ediciones Akal, S.A. Madrid.1999.

Taylor, Diana. “*El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*”. [http:// www.performancelogia.blog.spot.com./2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html](http://www.performancelogia.blog.spot.com./2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html).

Tepperman, Shelley. *Alberto Kurapel habla del teatro en el exilio*. En: La Escena Latinoamericana. Revista cuatrimestral. Número 1. Abril. 1989. Editorial Galerna/ Lemcke Verlag.

Universidad Arcis. *Utopia(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Santiago. Editora Nelly Richard, 2004.

Varios autores. *Reflexiones sobre teatro Latinoamericano del siglo veinte*. Instituto internacional de teoría y crítica del teatro latinoamericano. Editorial Galena. Buenos Aires. Argentina. 1989.

------. *Quinientos años de teatro Latinoamericano. Del rito a la posmodernidad*. Instituto internacional de teoría y crítica del teatro latinoamericano. Editorial Galena. Buenos Aires. Argentina. 1974.

Vidal, Hernán. *Dictadura Militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*. Institute for the Study of ideologies and literatura. Minneapolis. 1991.

Villegas, Juan. *La interpretación de la obra Dramática*. Editorial Universitaria. Santiago. Chile. 1986.

------. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. The Prisma Institute, INC. Minneapolis, Minnesota. 1988.

ANEXOS

PROMETEO ENCADENADO SEGÚN ALBERTO KURAPEL









