



UNIVERSIDAD MAYOR
PARA ESPIRITUS EMPRENDEDORES

Universidad Mayor

Facultad de Arte

**LA PERFORMANCE COMO NEORITUALIZACIÓN DEL HECHO TEATRAL EN LA
CONCEPCIÓN ESCÉNICA DE ALBERTO KURAPEL.**

Tesis para la obtención del grado académico de Licenciada en Artes Escénicas.

AUTOR: CLAUDIA ANDREA MARÍA CATTANEO CLEMENTE

PROFESOR GUÍA: MIGUEL VALDERRAMA

Doctor en Historia, Universidad de Chile

Santiago de Chile

2014

*Para Almendra, Emma
y mi bello ángel Gogdho.*

AGRADECIMIENTOS

A mi profesor guía Miguel Valderrama, por sus aportes invaluable durante mi formación en la Licenciatura y por la confianza que ha puesto en mí al dirigir este proceso de titulación.

A todos mis profesores del programa especial de titulación de la Universidad Mayor, por todo lo entregado durante el proceso, con gran calidad y seriedad.

A Marco De Marinis por sus aportes generosos a esta investigación y por su amistad sincera.

A mis compañeros y amigos de la Licenciatura, por compartir sus valiosos conocimientos y experiencias artísticas.

A mi hija Bianca De Petris Cattaneo, por buscar siempre la generosidad y la honestidad en el Ser humano.

A mis padres, por fomentar en mí las ansias de conocimiento y enseñarme que el conformismo no es un valor que cambie para bien esta sociedad.

TABLA DE CONTENIDOS

Dedicatoria	II
Agradecimientos	III
Tabla de contenidos	IV
Índice de ilustraciones y cuadros	V
Resumen	VI
Epígrafe	VII
Introducción	1
Capítulo I: Desde el pensamiento antropológico al pensamiento performativo	8
1.1 El rito antropológico y sus características	9
1.1.1 Rito y liminaridad	14
1.1.2 Del rito a la performance	18
1.2 El neoritual escénico	27
1.3 La performance en la concepción escénica de Alberto Kurapel	36
Capítulo II: El Teatro Performance de Alberto Kurapel	45
2.1 Elementos rituales del teatro – performance	46
2.1.1 El espacio sonoro de la memoria	55
2.1.2 La imagen de la memoria.	58
2.1.3 Centro – periferia: El exilio como signo espectacular	60
2.2 La creación musical performativa	70
2.2.1 La instrumentación híbrida como lugar de resistencia cultural	78
2.3 El tercer espacio: La neoritualización del hecho teatral.	86
Conclusión	93
Bibliografía	99
Anexos	108
1. Principales publicaciones, obras, discos, premios y festivales	109
2. Diagrama de planos escénicos utilizados por Kurapel en sus obras	112
3. Obra Confines de Alberto Kurapel	113
4. Cuadro de análisis de la obra Confines	131

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y CUADROS

<i>Figura 1:</i> Alberto Kurapel en “Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel.” _____	35
<i>Cuadro 1:</i> Nexos entre arte y cultura en el Teatro Performance _____	42
<i>Figura 2:</i> 1ª Bienal Internacional de Performance DEFORMES. _____	49
<i>Figura 3:</i> Obra “Confines”. Alberto Kurapel y Klaudia Attalanta. _____	67
<i>Figura 4:</i> BIENAL DE VENEZIA. Italia. 2003. _____	69
<i>Figura 5:</i> Alberto Kurapel en Poesía-Performance. _____	79
<i>Figura 6:</i> Obra “Confines”. Alberto Kurapel y Klaudia Attalanta. _____	85
<i>Figura 7:</i> 1ª Bienal Internacional de Performance DEFORMES. _____	91
<i>Figura 8:</i> Klaudia Attalanta en la presentación del libro “El actor performer” _____	92

RESUMEN

La investigación se centra en el teatro – performance de Alberto Kurapel. Indaga en los conceptos de rito y performance y en su relación estrecha dentro de la concepción escénica del creador chileno, intentando responder una pregunta fundamental para la comprensión de la actuación - presentación de este tercer espacio expresivo: ¿es posible que la incorporación de elementos de la performance, que realiza Alberto Kurapel para crear su teatro-performance, pueda neoritualizar el hecho teatral?, ¿cómo, de qué manera? Por medio del estudio de los componentes del teatro – performance y su relación con disciplinas como la antropología y la filosofía, se podrá demostrar que la incorporación que Alberto Kurapel hace de algunos elementos de la performance al teatro, como la hibridación, el muticulturalismo y la transdisciplinariedad, otorgan una neoritualización al hecho teatral.

“El exilio es parte de mí.

Cuando vivo en el exilio llevo mi tierra conmigo.

Cuando vivo en mi tierra, siento el exilio conmigo.

La ocupación es el exilio.

La ausencia de justicia es el exilio.

Permanecer horas en un control militar es el exilio.

Saber que el futuro no será mejor que el presente es el exilio.

El porvenir es siempre peor para nosotros.

Eso es el exilio.”

Mahmud Darwish

Introducción

Las motivaciones para realizar esta investigación nacen de la experiencia de trabajo de 15 años junto a Alberto Kurapel y CELTEP (Centro Latinoamericano de Teatro Performance). El trabajo escénico de Kurapel ha cambiado la forma de concebir el teatro hoy, puesto que dio inicio a la hibridez disciplinar en las concepciones estéticas latinoamericanas de su época hasta nuestros días. Con una metodología de investigación escénica correspondiente a los laboratorios teatrales característicos de los 60' y 70', es un creador comprometido con su arte y con el ser humano que es el centro de su creación. La expresión escénica performativa que crea Alberto Kurapel posee fuertes matices latinoamericanos y chilenos, tomando conceptos como el exilio, el poder, las dictaduras, el mestizaje, etc., como componentes estéticos constitutivos de su creación.

Cuando se habla de 'creación', se hace desde los términos de Octavio Paz, para quien consiste en: “[...] sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser. Esas y no otras.” (Paz, 1972, 45) Refiriéndose a aquel viaje hacia el centro sagrado de la escena y su encuentro con el espectador, al nacimiento y muerte ritual, al re-nacimiento y transformación en otra escena que surja de sí misma en el despojo del mundo objetivo, que conduce al encuentro de otros sentidos dentro de una causalidad implícita. Tzvetan Todorov dice al respecto:

Al referirnos a la causalidad, debemos evitar reducirla a lo que podríamos denominar la causalidad explícita. Hay una diferencia entre ‘Juan arroja una piedra. La ventana se rompe’ y ‘La ventana se rompe porque Juan arroja una piedra’. La causalidad está tan presente en un caso como en el otro, pero sólo en el segundo lo está de manera explícita. [...] Si un relato se organiza de acuerdo con un orden causal, pero conserva una causalidad implícita, con ello mismo obliga al lector virtual a realizar el trabajo que el narrador se negó a hacer. (Todorov, 1975, 67-68)

Dentro de las múltiples investigaciones que se han llevado a cabo en torno al teatro performance de Alberto Kurapel, poco se ha profundizado en el tema de la performance y de qué manera y con qué sentido es incorporada a la escena para crear este “tercer espacio”¹ o tercera expresión teatral. Cuando Kurapel fija la mirada en la performance, toma de ella ciertos aspectos que, por sus características, permiten devolver el ritual al teatro. Sin embargo, ¿a qué ritual se hace referencia?, ¿de qué performance se habla?, estas son algunas interrogantes que se deberán dilucidar en esta investigación.

El campo semántico corresponde a dos disciplinas que se cruzan con el teatro: la antropología y los *performance studies*. Los conceptos que cruzan estas disciplinas son: rito, neoritualización, performance, presentación, representación, teatro, teatro-performance, tercer espacio, exilio, cuerpo, ceremonia, liminaridad, actor/performer.

La teoría y la praxis se unen en la escena teatral performativa, por ello, es fundamental indagar la mirada como nexo de relación actor-espectador (éste, visto como un actor más de la escena), no la mirada pasiva sino aquella de la que habla Martin Jay en ‘Ojos abatidos’ (2008) en donde expone su teoría del giro visual, derribando los velos de una cultura impuesta desde la era del simulacro, para implantar una ética diversa en la relación con el espectador, siguiendo a Bauman (2005), como un signo escénico preponderante, dentro de lo que Barthes llama “un espesor de signos y sensaciones.” (1964, 41)

Esta investigación tendrá las particularidades de una experiencia directa de análisis, realizada a través de una exploración del lenguaje artístico, que toma como base la ritualidad y la

¹ Tercer espacio: expresión utilizada por Fernando De Toro (2004) para designar una expresión híbrida que no es ni teatro ni performance, sino, que en su unión crea un tercer producto, un espacio intersticial, una grieta. Expresión escénica que posee otras leyes creacionales y espectaculares. En el capítulo II de esta investigación, se ampliará este concepto bajo la mirada de Homi Bhabha.

memoria fracturada y, como principio de creación, la hibridez o mestizaje artístico (el actor/performer) con la multimedialidad incorporada como signo-medio fundamental de la escena.

En este sentido, la investigación será siempre una exploración-observación de una creación rizomática de múltiples nodos-significantes que se van conjugando en plena libertad creadora para ser, finalmente, construidos en la mirada activa del espectador que toma decisiones frente a la decodificación de cada uno de los signos escénicos y de su deconstrucción semántica, tornándose una real experiencia compartida.

Actoralmente, es fundamental descubrir las bases con las que se trabaja la presentación-representación y el rol que ocupa el cuerpo dentro de la concepción estética del teatro-performance. Puesto que experimentar el cuerpo y sus múltiples sentidos sobre la escena y fuera de ella, su materialidad y su virtualidad, constituirían una neoritualización del hecho teatral en obras polisémicas y polifórmicas. Cuerpo-imagen, cuerpo-materia, cuerpo-sentido, cuerpo-movimiento, cuerpo-expectante.

Evidenciar la creación artística como un proceso cambiante, un objeto en movimiento, es también experimentar la neoritualización del hecho artístico que despliega los lenguajes corporales, textuales, unidos con los audiovisuales para construir una poética sensorial y espacial no mimética, en un espacio dialéctico entre mismidad e ipseidad.²

² La identidad, para Paul Ricoeur (1996), posee dos nociones constitutivas: la ipseidad y la mismidad. “La identidad – idem o mismidad es un concepto de relación y una relación de relaciones. Identidad – idem significa unicidad, semejanza extrema (similitud) y continuidad entre el primero y el último estadio del desarrollo de lo que consideramos el mismo individuo. Y en la base de la similitud y la continuidad del cambio esta un principio de permanencia en el tiempo. [...] Ahora bien, la identidad – ipse también se apoya sobre la permanencia en el tiempo, pero juega su función diferente. En la ipseidad la alteridad es constituyente y constitutiva. Su vinculación es íntima. La ipseidad pasa por la alteridad del “otro”, la atraviesa y está llamada a integrarla. [...] Es la identidad narrativa la que cumple la función mediadora entre identidad - idem e identidad – ipse, al tender un puente de sentido entre los

La concepción artística de Alberto Kurapel al crear el teatro performance debe ser analizada, no sólo a partir de sus obras, de los actantes, de las improvisaciones, de las denegaciones y los tempos, sino a partir de todos aquellos elementos tangibles que la puesta en escena involucra, es decir, cine, sonido, iluminación, movimiento, voz, que en ningún momento se encuentran separados de la representación-presentación. La interrelación entre estos elementos-significantes-significados y sus referentes, se torna una experiencia nueva y compleja desde el punto de vista del actor, acostumbrado a enfrentarse con las jerarquías sónicas del teatro, convirtiéndose, en la mayoría de los casos, en el simple ejecutor de las órdenes de un director con el objeto de fabricar un producto acabado y aceptable por el mercado. Algo enriquecedor en esta creación actoral es la noción de ‘proceso’ que deviene un elemento fundacional de la vida escénica.

Así, el problema de investigación se centra en el Teatro Performance de Alberto Kurapel. Las preguntas que guían esta búsqueda son: ¿Es posible que la incorporación de elementos de la performance, que realiza Alberto Kurapel para crear su teatro-performance, pueda neoritualizar el hecho teatral? ¿Cómo, de qué manera la performance neoritualiza el hecho teatral en la concepción escénica de Alberto Kurapel?

Sobre Alberto Kurapel se ha escrito e investigado bastante, existen tesis, artículos, ensayos, coloquios, doctorados dedicados a su trabajo, sin embargo, específicamente sobre cómo la performance le aporta ritualidad al hecho teatral, no existen trabajos. Hay autores que han hablado sobre la presentación / representación, los más significativos son Alfonso y Fernando De Toro que realizan un estudio profundo sobre esta expresión teatral performativa latinoamericana.

dos polos. La dialéctica de la mismidad y la ipseidad está contenida en la noción de identidad narrativa.” (Mercau, 2011, 275- 276)

Las principales obras de Kurapel son muchas y diversas, puesto que este creador es director, actor, dramaturgo, performer, cantautor, poeta, investigador. Sin embargo, un concepto atraviesa toda su producción en todos los ámbitos: la performance. Es este concepto el que tiñe, guía y da vida a las obras musicales, teatrales y poéticas. Su trabajo se ha realizado tanto en Chile como en el extranjero, permaneciendo por 22 años exiliado en Canadá y retornando a Chile a fines de 1996 para continuar su labor artística.

En exilio creó una infinidad de obras que mostró en diversos países del mundo. En Chile ha creado, desde 1997, una multiplicidad de obras que ha llevado a escena junto a CELTEP, siendo el exilio, un componente estético de sus puestas en escena.

La hipótesis de esta investigación plantea que: La incorporación que Alberto Kurapel hace de algunos elementos de la performance al teatro para crear el teatro-performance viene a constituir una neoritualización del hecho teatral.

Para ello, se ha planteado un objetivo general que consiste en: Demostrar que la performance neoritualiza el hecho teatral en la concepción escénica de Alberto Kurapel. Y tres objetivos específicos:

1. Definir ritual desde una perspectiva antropológica y escénica para determinar cuáles son las nuevas aproximaciones a este concepto.
2. Distinguir los componentes de la performance que selecciona Alberto Kurapel para su trabajo escénico.
3. Determinar cómo la performance aporta una neoritualización al teatro en la concepción escénica de Alberto Kurapel.

Desde el punto de vista metodológico, esta investigación se abordará como un estudio analítico de tipo cualitativo, utilizado en diferentes disciplinas sociales y humanas como la antropología y la filosofía, en donde la investigación bibliográfica y documental, para recoger, analizar e interpretar las informaciones obtenidas, jugará también un importante papel para comprender el fenómeno de la performance y el rol que cumple en el teatro-performance de Alberto Kurapel. La metodología de tipo cualitativo estudia cómo se construye la realidad, para comprenderla. En este caso, esta investigación se centra en amplios aspectos subjetivos, por lo que se realizará un acercamiento y observación holística del proceso, que a juicio de la investigadora, corresponde de manera más cercana al tema en discusión, para buscar comprender y establecer correspondencias y paralelismos que ayuden a delimitar el fenómeno estudiado.

La escritura dramática de Kurapel no separa el texto de la praxis escénica y los lenguajes presentes en dichas obras se entrelazan con diversos signos meta-textuales que habitan los textos escénico-performativos. Es por ello, que investigar la obra de Kurapel, desde la performance como neoritualizadora del hecho teatral, y determinar cómo es posible estructurar una actuación utilizando elementos de la performance (presentación) y del teatro (representación), resulta hoy esencial para la práctica escénica en nuestro tiempo en que ya no existen divisiones de géneros, estilos, práctica y teoría.

Kurapel inicia sus investigaciones escénicas en el año 1974, al comienzo de su exilio en Canadá, sin embargo, es el primer creador y dramaturgo chileno que realiza una conexión entre dos disciplinas tan disímiles como son el teatro y la performance con un claro componente latinoamericano y chileno. Ha sido pocas veces reconocido en nuestro país como creador nacional, ha realizado una veintena de obras en Chile desde el año 1997, ha escrito obras y

ensayos donde expresa su teoría teatral, ha sido publicado en Chile y ampliamente en el extranjero. Se le estudia en diversas universidades del mundo (Italia, España, Alemania, Canadá, Bélgica), sin embargo, su gran aporte al arte escénico y a la actuación ha sido poco estudiado en Chile.

Este estudio podría ser un aporte a la historia del teatro nacional, que aún no ha incorporado en plenitud este creador dentro de los autores nacionales, para las artes escénicas y en especial para el teatro, ya que la mayoría de estudios que se han realizado sobre su obra los han realizado importantes teóricos pero siempre ‘desde fuera’, y no, como es el caso de quien realizará esta investigación, el de una actriz e investigadora que ha trabajado con Alberto Kurapel en la práctica aplicando sus teorías a la escena, esta experiencia absolutamente cercana permitirá desarrollar un trabajo de primera fuente, inédito en Chile y fundamental para varias etapas de nuestra historia teatral.

El primer capítulo se centra en un abordaje antropológico de los conceptos de rito, teatro y performance a partir de las teorías de Víctor Turner, cotejándolas con otros autores, estudiando las características de cada uno para llegar a una definición de neoritual aplicable a la escena contemporánea. En el segundo capítulo, será necesario revisar las teorías provenientes de los estudios teatrales y de los *performance studies* para comprender las implicancias que tiene la performance en la concepción escénica de Alberto Kurapel. Como parte final de dicho capítulo, se hará referencia al “tercer espacio” del que habla Homi Bhabha, como rebelión por medio de la ironía en la dialéctica colonizado-colonizador, frente al discurso preponderante en las estructuras de poder.

CAPÍTULO I:

Desde el pensamiento antropológico al pensamiento performativo

1.1 El rito antropológico y sus características

Antes de ahondar en las relaciones entre rito, performance y teatro, es importante comenzar por encontrar una definición operativa del concepto de rito escénico y actualizar esta definición bajo los paradigmas contemporáneos. Para ello, es preciso abordar, en primer lugar, la estrecha relación entre mito, rito y lenguaje. En segundo lugar, estudiar la relación entre rito y liminaridad que propone Víctor Turner basado en los estudios sobre ritos de pasaje de Arnold Van Gennep, para finalmente, revisar la relación entre performance, teatro y ritual con diversos autores y creadores contemporáneos. Del análisis de estas relaciones se desprenderá lo que hoy se concibe como neoritual escénico.

El antropólogo rumano Mircea Eliade (1907-1986), en su artículo titulado ‘Los Mitos y el pensamiento mítico’ (1976), expone la evolución histórica de la definición de mito y su relación con el rito. En este trabajo aclara que en los inicios de estos estudios el hombre del siglo pasado definía el mito como aquello que se oponía a la ‘realidad’. El autor continúa diciendo que para los griegos la palabra *mythos* significaba ‘fábula’, ‘cuento’, ‘narración’ o simplemente ‘habla’ y que luego pasó a emplearse en contraposición a *logos* e ‘historia’, definiendo entonces el mito como ‘lo que no puede tener existencia real’. (Cfr., Eliade, 1976, 13-29)

Luego de un extenso estudio de la evolución del mito a través de diversas culturas y períodos de la historia, se consideró como la explicación del rito. El pionero de esta teoría fue el antropólogo británico Arthur M. Hocart para quien mito es: “[...] la explicación verbal y la justificación del rito: los actores personifican a los inventores supuestos del rito, personificación

que se nos dará a conocer como mito.” (Eliade, 1976, 15) Por lo que Arthur Hocart afirma que es imprescindible estudiar los mitos rituales que preceden en varios siglos a los mitos épicos. El antropólogo británico estudia los mitos más arcaicos escritos en ‘védico’³, como el ‘*Rigveda*’, plegaria de los brahmanes de la India, encontrando que aquel ‘origen ritual’ del mito es la ‘creación original del mundo’, suceso que es recordado en un mito que posteriormente se revivirá en un rito, otorgándole sentido. “Así pues, el ritual forma parte del mito, y el mito forma parte del ritual. El mito describe el ritual y, por su parte, el ritual actualiza el mito. [...] Así pues, el mito confiere la vida por sí mismo, pero no puede ser recitado sin ritual; uno y otro son inseparables.” (Hocart, 1985, 31,33)

Eliade afirma que para las sociedades arcaicas y tradicionales, el mito narra una historia sagrada que habla de los sucesos que acontecieron en el origen de los tiempos. “El mito es siempre la relación de ‘un acto creador’, del tipo que sea, en cuanto nos informa de algo que llegó a ser. Los agentes son seres sobrenaturales; los mitos descubren su actividad creadora y manifiestan el carácter sacro (o simplemente ‘sobrenatural’) de su obra.” (Eliade, 1976, 18)⁴

Referente a esta asociación entre mito y creación (del hombre, del mundo, etcétera), se constituye el paradigma de todos los actos humanos significativos. Al conocer el mito se descifra el ‘origen’ de las cosas y, por consiguiente éstas se pueden controlar y manipular a voluntad, modificando la historia mítica. Este conocimiento se experimenta ‘ritualmente’: “[...] ello en la

³ Sánscrito del 800 a. de C. que se diferencia del sánscrito clásico utilizado mil años después, en forma y objetivo. El védico: ‘En vez de ser florido, ingenioso, sutil, irreal, es simple y directo, ya que lo que pretende no es hacer ostentación de oficio literario, sino transmitir información.’ (Hocart, 1985, 16)

⁴ Así los mitos son considerados verdaderos cuando se encuentran entre realidades, y son sagrados por ser los exponentes de la obra de seres sobrenaturales, por ejemplo, los mitos cosmogónicos son verdaderos porque la existencia del mundo está allí para comprobarlos, o el mito del origen de la muerte es confirmado como verdadero debido a la mortalidad del hombre.

recitación ceremonial del mito o al practicar el rito del que es modelo y justificación.” (Eliade, 1976, 18)

Al revivir ritualmente la historia que transporta el mito se está trascendiendo el tiempo, tornándose éste en una historia contemporánea, volviendo transformado a la vida. Los mitos trascienden el tiempo profano de secuencia cronológica y por ende penetran en un tiempo sagrado recuperable.

La relación entre mito y rito es contemporánea en los estudios antropológicos; al hablar de mito no es posible dejar de referirse al rito, ya que ambos conceptos se complementan, afirman y definen. El conocimiento mítico del mundo ha influido de modo decisivo sobre todas las formas de vida del ser humano. “Mito y culto han sido reconocidos desde hace ya mucho como una unidad inseparable, aunque a menudo se hayan ignorado las consecuencias de dicho conocimiento. [...] en algunos casos los actos de culto no son más que representaciones dramáticas de los acontecimientos descritos en los mitos correspondientes.” (Jensen, 1966, 55)

Se aprecia entonces que los mitos son una adaptación del orden universal, y los ritos la demostración precisa y concreta de dicho orden que cobra importancia en la comunidad a un nivel de toma de conciencia de éstos en la medida en que se reiteran.

Existen variadas formas de expresión del mito durante un ritual, una es la palabra, configurando el relato del mito en algún momento del rito, y otra, el gesto. Jensen dice que “[...] hay contenidos de vivencias que no se pueden revelar por medio del lenguaje. Y así preferimos, a menudo, el gesto o el acto como medio de expresión, en lugar de la palabra.” (Jensen, 1966, 58)

Sin duda el lenguaje es un preponderante medio de comunicación en las culturas primitivas, esto es revelado en la importancia que se le asigna a los mitos como relato, pero es sabido que no es el medio exclusivo de transmisión de una mitología, ya que el gesto también encierra una historia subtextual perteneciente a la memoria colectiva del pueblo teniendo su origen en los gestos relacionados íntimamente con un mito determinado, con aquellos gestos subentendidos de las unidades relatadas en el mito. Por ejemplo, la acción principal del mito de Prometeo; es conocido por todos el obsequio del fuego, por parte de este titán a los hombres. Es evidente que en cualquier rito de fuego, el oficiante asumiría la gestual del portador de este elemento y sin pronunciar palabra lo identificaríamos con el Prometeo del mito, sabiendo con qué intención entrega el fuego y qué espera que los hombres hagan con éste. Es decir en el gesto ritual está contenido el sentido de un rito. El hecho que en un almuerzo, un comensal tome el cuchillo y corte un trozo de carne, por sí solo, no se convierte en un rito. Lo que podría transformarlo en un acto ritual sería la forma y el sentido que se le da a este almuerzo. El gesto realizado y el sentido dado a la acción de cortar la carne harían que éste se transformara en un ritual. El por qué y el para qué de este acto es lo que podrían darle el carácter de sagrado. El rito de la comunión de la Iglesia Católica conmemora la última cena de Cristo y da al comulgante un cuerpo nuevo, el cuerpo simbólico de Cristo. Si se realizara el rito de cortar la carne conmemorando un hecho mítico con connotaciones sagradas, a diferencia del acto cotidiano de cortarlo para comerlo por la única necesidad de calmar el hambre, sí se podría empezar a ver la primera acción bajo el prisma de un carácter ritual.

Los mitos se transmiten a la comunidad por medio de los ritos que los conmemoran, éstos expresan los conocimientos esenciales sobre la vida. Sin aquella idoneidad no se podría

conservar el orden social establecido, por lo que la comunidad pasaría a perder el sentido que la reúne: sobrevivir. Los mitos y ritos son de primordial importancia en la vida de los pueblos primitivos, transportan el conocimiento, reglas y explicaciones sobre el mundo: “Los mitos son historias que explican cómo el mundo llegó a ser lo que es.” (Osten, 1997, 37)

Para el filósofo Juan Rivano (1997), esta función explicativa tendría tres características: la primera es la de responder a un cuestionamiento mediante una historia *ad hoc* con pie forzado ya que se conoce el final, por ejemplo, la muerte origina una historia del por qué se muere, esto a su vez tiene como resultado el rito que recupera el suceso original del primer muerto que atrajo la muerte a los hombres.

La segunda característica es la de la conducción de un acontecimiento o serie de sucesos primigenios que han producido algo extraordinario transmitido de generación en generación. La transmisión se realiza mediante ritos que mantienen vivas las historias ancestrales en las nuevas generaciones que formarán, después de conocido el mito, parte activa de la comunidad.

La tercera característica es que ninguna de estas explicaciones se le habría ocurrido a él, ya que los mitos son el resultado de la aplicación a los hechos de la experiencia de la imaginación ingenua. Las preguntas que surgieron a los hombres en épocas primitivas no son las que podrían ocurrírsenos hoy en día, donde los avances de la ciencia tratan de resolver los enigmas de la naturaleza; por ende, a los niños de hoy no se les ocurriría preguntar lo que inquietó a los niños de antaño. Al tener la curiosidad de saber por qué el cielo no se cae y no poseer ni la respuesta científica ni el conocimiento necesario para investigarla, aparece la imagería para responderlo: el cielo es sostenido por el gigante Atlas. Para comprobar la historia creada, se construye entonces un rito de adoración y ofrenda a Atlas para mantenerlo en relación cordial con los

hombres y lograr así que continúe sosteniendo el cielo. Otro ejemplo es la necesidad de saber por qué se muere, el mito relata que en la era paradisiaca, el hombre cayó en desgracia con los dioses perdiendo su inmortalidad (la causa del infortunio de los hombres es diversa en cada comunidad primitiva); para esto el rito consiste en un viaje extático, realizado por un chamán para restaurar la inmortalidad perdida. Así es posible ver cómo todos los mitos de las comunidades primitivas van dando origen a ritos; es decir, los ritos buscan su explicación en mitos primigenios, impulsando a los hombres a volver a una época mítica.

1.1.1 Rito y liminaridad ⁵

El antropólogo cultural escocés Víctor Turner (1920-1983), realiza una interesante investigación multidisciplinar en torno al rito que define como:

[...] una conducta formal prescrita en ocasiones no denominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas. El símbolo es la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual. [...] Un «símbolo» es una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento. Los símbolos que yo observé sobre el terreno eran empíricamente objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales en un contexto ritual. (Turner, 1999, 21)

⁵ Josette Féral (2004) e Ileana Diéguez (2007) utilizan el término Liminal con el mismo significado que Liminar de Turner. Ambos términos son correctos, sin embargo, en esta investigación se ha optado por utilizar el término de Víctor Turner.

De esta definición de ritual y de símbolo, esa pequeña unidad del ritual que posee propiedades polisémicas y multivocales que permiten su análisis e interpretación, Turner distingue dos categorías:

1. Los símbolos dominantes o focales que poseen la capacidad de representar sintéticamente claves profundas de las culturas y las creencias.
2. Los símbolos instrumentales que son medios para el fin principal del ritual.

De las propiedades de los símbolos dominantes, la más importante es la doble polarización de sentido, uno ideológico (orden social y moral, las normas y valores de la sociedad) y otro sensorial (procesos y fenómenos naturales y fisiológicos, provocan deseos y sentimientos). Para Turner, el símbolo ritual es el encargado de condensar ambos polos de actividad social por medio de la metáfora. En los ritos, este estado de indiferenciación se expresa por medio del atributo de la liminaridad. Concepto que toma de Arnold Van Gennep cuando éste analiza los denominados *rites de passage*, es decir, rituales de distanciamiento del individuo de su estructura social y de retorno a ésta con un nuevo *status*. En estos ritos, Gennep distingue tres fases: “separación social, margen o limen (colocación en un espacio neutro entre lo uno y lo otro) y agregación (integración por la vía del ascenso o el descenso de estatus a la estructura social).” (Melgar Bao, 2001, 17) La primera fase es aquella en la que el individuo se separa de su situación social habitual. “Durante el período siguiente, o período liminar, el estado del sujeto del rito (o pasajero) es ambiguo, atravesando por un espacio en el que encuentra muy pocos o ningún atributo, tanto del estado pasado como del venidero.” (Turner, 1964, 104) y en la tercera fase, el paso ya se ha dado y retorna al estado original, transformado. Por ello, liminar se refiere a un tránsito, un estado intermedio en el paso de un *status* a otro, de lo sagrado a lo profano, en

una eminente indeterminación. “La ‘invisibilidad’ estructural de las personas liminares tiene un doble carácter. Ya no están clasificados y, al mismo tiempo, todavía no están clasificados.” (Turner, 1964, 106; El énfasis es del autor)

Turner propone la liminaridad como una interestructura puesto que este estado de mutabilidad no se ancla en ninguna estructura, se encuentra en tránsito de una a otra, las contiene a ambas y a su vez, no contiene a ninguna. Es el umbral y la paradoja, esto abre múltiples posibilidades de transformación. Un estado liminar es un proceso, un llegar a Ser. Equivale a la muerte o a la invisibilidad puesto que ninguno de éstos posee *status*, por ello, la desnudez (o pérdida de *status* estructural) es una característica constante en dichos rituales.

Es justamente en este estado en donde aparece la *communitas*, un nuevo modelo de sociedad donde se crean nuevas estructuras de relación que no poseen pertenencias ni nacionales ni regionales, un estado igualitario de quienes participan en la comunidad ritual. La *communitas*, este fluir de lo uno a lo otro, del yo al tu, viene a abolir las jerarquías y hace pasar al individuo por una experiencia del arriba y abajo, del poder y no poder, vivenciando la alteridad por la cual se constituirá su nueva identidad.

Los seres liminares en la *communitas* poseen, según Turner, tres características fundamentales:

1. Son seres que están en los intersticios de las estructuras sociales.
2. Están en los márgenes y se mueven en ellos.
3. Ocupan lugares bajos en las estructuras de poder.

Estas características son consideradas como nocivas y peligrosas para los encargados de mantener el orden estructural de poder. La liminaridad es una manifestación anárquica puesto

que se halla en un lugar inclasificable, no se encuentra definido en ninguna estructura y por ello es ambigua. (Cfr., Turner, 1988)

En los planteamientos de Turner se encuentra una concepción de ritual que complementa la visión antropológica tradicional y que permitirá un acercamiento al ritual escénico y la performance. Como definición operativa de rito podemos determinar que rito y mito se hallan profundamente ligados, en donde mito es una historia creada para explicar aquellos sucesos extraordinarios que el ser humano no logra comprender, ya sean físicos o inmateriales, está siempre relacionado a ‘un acto creador’, del tipo que sea, informando de un hecho que llegó a ser, descubriendo su actividad creadora y manifestando su carácter sagrado o sobrenatural, por medio de las acciones de sus personajes involucrados.

El rito es, por lo tanto, la celebración de un suceso extracotidiano que encarna mitos y manifestaciones culturales alojados en el inconsciente colectivo de una comunidad con fines mágico-religiosos, intentando dominar la naturaleza de las cosas y colocando al hombre en conexión íntima y democrática con sus dioses. Un rito genera las condiciones para una comunicación entre el cielo, la tierra y el infierno, que cada individuo lleva en sí, por ello, permite la purificación del alma humana a través del sacrificio, del éxtasis chamánico, de la confirmación de la existencia de la inmortalidad expresada con la muerte y nacimiento simbólicos, del fuego purificador del alma y de la experiencia del dolor durante la iniciación a la vida codificada, social y religiosa de la comunidad. El rito posee tres fases constitutivas: separación social, limen y agregación y es un manifiesto contra las estructuras de poder

imperantes, permitiendo la relación democrática entre los individuos involucrados y transformando las sociedades por medio de la alteridad experienciada.

1.1.2 Del rito a la performance

Es ampliamente sabido que el teatro nace formalmente en Grecia con las tragedias Áticas y que éstas provienen de los rituales ditirámicos en donde se entonaban cantos corales improvisados en honor al dios Dionisio. No se ahondará en este aspecto pues se buscan otras relaciones a partir de un contexto latinoamericano y desde una mirada más actual.

En la dramaturgia latinoamericana encontramos una infinidad de obras de temática indígena, sin embargo, es difícil encontrar ejemplos de textos dramáticos que sean netamente originarios ya que éstos fueron transmitidos oralmente siendo adoptados, con el tiempo, por las tradiciones europeas. Una excepción es ‘El Rabinal Achí’ (Cfr., Cardoza y Aragón, 1930), pieza anónima del antiguo teatro amerindio guatemalteco del siglo XV. Esta es la única pieza que ha llegado hasta nosotros, sin que se pueda descubrir en ella la más mínima traza de origen europeo, un drama-ballet perteneciente, por entero, a los tiempos prehispánicos, y que es fundamental mencionar si se habla de la relación entre rito y creación teatral.

Parece esencial aclarar a qué se hace alusión al hablar de creación ya que es un concepto amplio que abarca diversas posibilidades. En un diccionario común vemos que ‘creación’ es acción de crear, y ‘crear’ es establecer, fundar, hacer nacer, dar vida a una cosa, componer una obra. En un artículo referido al teatro de Grotowski, Z. Osiński habla de creación diciendo:

[...] Con Grotowski la antigua oposición 'imitatio' y 'Creatio' se anula. Sabemos que los antiguos, los griegos de la época clásica, por ejemplo, no creían que el arte fuera creación y que el valor del arte no consistía en la 'creatio'. Por el contrario su valor nace en el hecho de atenerse a un conjunto de reglas fijas, las formas eternas del cosmos. Los antiguos creían que el arte debía tomar y exponer estas formas y no crearlas. Al mismo tiempo la función del arte era vista como imitación, mimesis concebida no como una repetición servil de la realidad sino como una libre enunciación del artista sobre ella (realidad). Claramente la tarea era imitar. Solo a partir del renacimiento el arte en occidente fue definido como 'creatio'. La época moderna considera la creatividad como la única característica que distingue el arte de las otras características humanas: "No hay arte sin creación y donde quiera que haya creación hay arte" (Tatarkiewicz, 1989: 267) El hombre moderno cree que lo que identifica el arte con la creación está apoyado por otra convicción: que el arte tiene el derecho y la obligación de producir nuevas formas. (Osínski Cit. En: Brook, 1991, 109-110)⁶

Así, la creación escénica queda libre de imitar las formas en el sentido Aristotélico, pudiendo captar las esencias para crear nuevas configuraciones con un sentido más amplio que el inicial o una servil imitación. Crear es hacer nacer, y crear escénicamente es hacer nacer la escena, internarse en ella para descubrir su zona sagrada. El creador sacrifica la escena, asesina ritualmente para revivir y despojar a la escena de lo objetivo para conducir su propio ritmo al interior de una causalidad implícita. "La creación consiste en un sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser. Esas y no otras." (Paz, 1972, 45) Esas palabras, Paz las encuentra en la creación poética: "El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos

⁶ Traducción libre de la autora: 'With Grotowski, the ancient opposition between imitatio and creatio is annulled. We know that the ancients, the Greeks of the classical age, for example, did not believe art to be creation, and the value of art did not consist of creatio. On the contrary, its value lay in the fact that it corresponded to a set of fixed rules, the eternal forms of the cosmos. The ancients believed that art should uncover and expose these forms, and not create them. At the same time, the function of art was seen as imitation, mimesis, conceived of not as a slavish repetition of reality but as the free enunciation of the artist about it. Clearly, the task was still imitatio. It is only since the Renaissance that art in the West has been defined as creatio. The modern age considers creativity to be the characteristic that distinguishes art from other human activities: 'there is no art without creation, and wherever there is creation, there is art as well' (Tatarkiewicz 1989: 267). The modern belief, which identifies art with creation, is supported by yet another conviction: that art has the right and obligation to produce new forms.'

de una misma realidad. Alternándose de una manera que no es inexacto llamar cíclica, su rotación engendra la chispa: la poesía.” (Paz, 1972, 39)

Se podría afirmar en tal caso que al igual que el poema, la obra teatral es creación única que se engendra como realidad en la participación. Así, el poeta como el chamán y el creador escénico: “[...] transforma, recrea y purifica el idioma; y después lo comparte”. (Paz, 1972, 46)

En este sentido el compartir expresaría su plena movilidad en una reunión de ‘Otros’, en la extrañeza del encuentro, en un conjunto de ritos, pues cada ‘Otro’ es un rito en sí. Cada rito es una representación de los re-nacimientos, tanto de los actores como de cada espectador. En este encuentro la creación se experimenta, se asienta y se verifica a sí misma.

De mitos y ritos está constituido el teatro, éste de los rituales primigenios de las culturas más arcaicas de la humanidad. La relación entre estos tres conceptos: mito, rito y teatro es antiquísima y es posible constatarla a través de la historia del teatro: Los griegos apprehenden mitos y los convierten en teatro, toman el teatro y lo convierten en fiesta ritual, donde se reúne una comunidad a presenciar una historia de dioses y héroes expresando preceptos cívicos y religiosos con códigos identificables por todos los asistentes, ya que pertenecen a la tradición de la comunidad.

Para Patrice Pavis lo ritual de la puesta en escena: “[...] impone a los ‘actantes’ palabras, gestos, intervenciones físicas cuya buena organización sistemática es la prueba de una representación lograda.” (1980, 431) Esta representación lograda puede ser cualquier expresión escénica comprometida con sus objetivos, sin embargo, el rito posee un elemento que lo separa de una puesta común: lo sagrado.

Eliade propone una interesante definición de lo sagrado mediante una oposición con lo profano y de las características que surgen de esta diferenciación. El autor aclara que:

Ahora bien, la primera definición que puede darse de lo sagrado es la que se opone a lo profano. (Eliade, 1998, 14) Lo sagrado es cualitativamente distinto de lo profano, pero puede manifestarse en cualquier forma y en cualquier sitio dentro del mundo profano, porque tiene la capacidad de transformar todo objeto cósmico en paradoja mediante la hierofanía (el objeto deja de ser lo que es, en cuanto objeto cósmico, sin haber sufrido aparentemente ningún cambio). (Eliade, 1974, 55)

Esta división del mundo en dos dominios —lo sagrado y lo profano— “es el rasgo distintivo del pensamiento religioso: las creencias, los mitos, los gnomos, las leyendas, son representaciones o sistemas que expresan la naturaleza de las cosas sagradas, las virtudes y los poderes que se les atribuyen, su historia, las relaciones de unas con las otras y con las cosas profanas” (Durkheim, 2000, 41). Lo sagrado y lo profano, son dos modalidades de estar y ser en el mundo, dependiendo de diversos factores como lo social, lo cultural, lo religioso, etc. El hombre siempre ha estado en presencia de lo sagrado, el percibirlo como tal, ha dependido de su creencia en esta dimensión, es decir, para percibir lo sagrado y ver el mundo desde allí, es necesario entrar en la esfera de lo sagrado. Sin embargo, lo sagrado irrumpe en lo profano constantemente y se manifiesta. Para aclarar este punto, Eliade cita el ejemplo del cazador y del agricultor:

[...] es evidente que una sociedad preagrícola, especializada en la caza, no podía sentir de la misma manera ni con la misma intensidad la sacralidad de la Tierra Madre. [...] Con todo ello, entre los cazadores nómadas y los agricultores sedentarios subsiste esta similitud de comportamiento. [...] unos y otros viven en un cosmos sagrado, participan de una sacralidad cósmica, manifestada tanto en el mundo animal como en el vegetal. (Eliade, 1998, 19)

Para Eliade esta condición se debe a que el ser humano es eminentemente un *homo religiosus* y busca incesablemente algo ‘más allá’ que lo reafirme como ser esencial. Tanto el cazador como el agricultor dependen de un Otro que les permita crear un sistema de vida, en otras palabras, fundar un mundo; y ese mundo está sostenido por el animal al que debe cazar o la tierra que debe sembrar. Entonces, animal y tierra se vuelven, en cierto sentido, sagrados, pues su presencia los define como cazador y agricultor y les otorga una posición en el mundo.

Mediante el descubrimiento de lo sagrado, el hombre adquiere conciencia de un mundo real y significativo. Este estar y Ser en el mundo, desde la dualidad paradójica de lo sagrado y lo profano, permiten al hombre organizar su cosmos por medio de múltiples ritos⁷ y de múltiples acuerdos entre ambas dimensiones.

Para el autor, siempre ha habido objetos sagrados junto a objetos profanos. Sin embargo, no todos los objetos gozan del privilegio de ser considerados sagrados por la cultura. En el culto a las piedras, por ejemplo, no todas las piedras son consideradas sagradas, sino solo aquellas que poseen algo distinto a su condición normal de objeto: son seleccionadas, singularizadas; se convierten en sagradas en la medida en que incorporan algo distinto de sí mismas. El objeto profano, entonces, adquiere una nueva dimensión: la dimensión sacra. A esto, el autor lo llama la dialéctica de lo sagrado. (Cfr., Eliade, 1998, 35-37)

⁷ Los ritos serían, en este sentido: “las reglas de conducta que prescriben cómo el hombre debe comportarse con las cosas sagradas” (Durkheim, 2000, 44)

Pero lo sagrado es ambivalente, puede significar, a la vez, lo maldito y lo santo y por ello ser prohibido.⁸ Todo aquello extraño que amenaza con destruir un orden existente por la manifestación de una fuerza (cratofanía) diversa, se convertirá en algo prohibido, maculado y por ello, consagrado.

No puede uno acercarse impunemente a un objeto maculado consagrado cuando se está en condición profana, es decir, cuando no se está preparado ritualmente. Lo que —con una palabra polinesia adoptada por los etnólogos— se llama tabú es precisamente esa condición de los objetos, de las acciones o de las personas «aisladas» y «prohibidas» por el peligro que su contacto lleva consigo. (Eliade, 1974, 39)

En este sentido, Eliade hace eco de los postulados de Rudolf Otto (1980), quien considera que existe un miedo inherente a todo lo sagrado en su relación con lo numinoso, es decir, un misterio que es a la vez terrorífico y fascinante. Este terror se daría por la presencia de lo desconocido, de lo Otro que no se logra comprender del todo, pero que sin embargo, fascina por el misterio que comporta. Es así, como este carácter ambivalente de lo sagrado (maldito y santo a la vez) se presenta al mismo tiempo como algo lejano y cercano. Lo sagrado repele y atrae. Repele porque es prohibido, tabú, lo terrible, lo vedado. Atrae porque es puro y mancillado a la vez. (Cfr., Eliade, 1974)

Lo sagrado se inserta siempre dentro de una comunidad, es por ello que es posible entenderlo como un fenómeno cultural y social que reúne a personas con un mismo sistema de creencias, en torno a la celebración de hechos originales (relativos al origen común) y que se manifiesta por medio de la hierofanía (manifestación de lo sagrado). (Cfr., Eliade, 1974) Es

⁸ A este carácter prohibido, se le llama tabú. Para Frazer, en cambio, tabú son: “(...) reglas destinadas a asegurar la presencia continua o retorno del alma”. (Frazer, 1944, 218) Por ende, es posible inferir que todo objeto sagrado contiene un alma que no puede ni debe ser separada de él.

justamente gracias a la hierofanía que el hombre puede entrar en contacto con lo sagrado y puede percibir esta diferencia con el mundo profano.

Ahora bien, ¿Qué es lo sagrado para el teatro?, ¿qué es lo profano para el rito?; ambas preguntas están ligadas a esta investigación y se conectan íntimamente con la performance que se revisará a continuación.

La posmodernidad ha otorgado a la antropología un extenso momento de liberación que le ha permitido salir de las estructuras rígidas de análisis y modelos que veían como contaminaciones inaceptables la búsqueda interdisciplinaria para sus campos de estudio. Con la llegada de una nueva época, Víctor Turner realiza un cambio de perspectiva en los análisis antropológicos que se venían llevando a cabo desde la óptica moderna. Comienza a estudiar los dramas sociales que define como “unidades armónicas o inarmónicas de los procesos sociales, que surgen en las situaciones de conflicto.” (Turner, 1987, 4)⁹ Y les atribuye cuatro fases iniciales: la primera es el incumplimiento o ruptura de las normas que regulan las relaciones sociales, la segunda, la crisis que ensancha esta ruptura, la tercera es la acción reparadora que consiste en resolver ciertos tipos de crisis y proponer otros modos de mediación, y la cuarta fase es la reintegración en la estructura social perturbada o la legitimación de la irreparable ruptura entre ambas partes (el hombre y la sociedad).

⁹ Traducción libre de la autora: “(...) units of harmonic or disharmonic social process, arising in conflict situations.” Ver también: Turner, 1975

Richard Schechner, creador de los *performance studies*¹⁰, profesor de la Universidad de Nueva York y colaborador de Turner en la concepción de la antropología de la performance, interpreta dicha labor acercándola al teatro:

Víctor Turner analiza los dramas sociales utilizando la terminología teatral para describir situaciones inarmónicas o crisis. Estas situaciones - argumentos, los combates, los ritos de paso - son intrínsecamente dramáticas porque los participantes no sólo hacen cosas, tratan de mostrar a los demás lo que están haciendo o lo que han hecho; las acciones adquieren un aspecto, interpretado-para-una-audiencia. [...] alguien empieza a moverse a un nuevo lugar en el orden social; este movimiento se lleva a cabo a través del ritual, o bloqueado, en cualquiera de los casos se produce una crisis, ya que cualquier cambio en el status implica un reajuste de todo el sistema; este reajuste se efectúa ceremonialmente, es decir, por medio del teatro.” (Schechner. Cit. En: Turner, 1987, 4)¹¹

Para Turner y Schechner, teatro y rito se encuentran en la base de todas las relaciones sociales del ser humano y pertenecen, por tanto, a un mismo universo al que denominaron ‘prácticas performativas.’¹² Turner plantea que el hombre es en esencia un ser de representación, una *homo performans*, que impone en sus rituales diversos aspectos de manifestaciones culturales que le pertenecen. “El performance es un acto de dramatización en el que sus participantes no sólo representan lo preestablecido en un guión, sino que consiste en una traducción, una

¹⁰ Hay que distinguir entre performance, género que se entiende como el arte de acción y *performance studies*, que es un paradigma teórico reciente que aparece en los años ochenta a partir de los estudios de Richard Schechner. La noción de performance aparece por primera vez en 1959 en el libro *The presentation of Self in Everyday Life* de Ervin Goffman. A su vez, la noción de performance Art fue introducida por Allan Kaprow en 1957 en su libro *Essays on the Blurring of Art and Life*. En cambio, el concepto de performatividad proviene de la filosofía de la lengua de Austin (1962) y Recanati (1979), entre otros teóricos. (Cfr., De Toro, 2011, 401-439)

¹¹ Traducción libre de la autora: "Victor Turner analyzes 'social dramas' using theatrical terminology to describe disharmonic or crisis situations. These situations-arguments, combats, rites of passage-are inherently dramatic because participants not only do things, they try to show others what they are doing or have done; actions take on a 'performed-for-an-audience' aspect. (...) someone begins to move to a new place in the social order; this move is accomplished through ritual, or blocked in either case a crisis arises because any change in status involves a readjustment of the entire scheme; this readjustment is effected ceremonially-that is, by means of theater."

¹² En esta línea se encuentra también Erika Fischer-Lichte (1999) que lo llama ‘lo performativo’. Lo performativo permite el análisis de la construcción social de la realidad (incluyendo raza y género), los simulacros, las conexiones entre lo performativo y el performance art (que diluye las barreras entre el arte y la vida). (Cfr., Araiza, 2000)

transformación, un desplazamiento en el que se reelabora, recrea e interpreta lo relatado o escrito.” (Díaz, 2008, 35)

En toda performance se presenta el estado liminar, ese *be-twixt and between* del que habla Turner, es la base de la crisis o conflicto social. Para Turner un ritual es una compleja secuencia de actos simbólicos, una performance. “Ritual para mí es [...] una actuación transformadora revelando grandes clasificaciones, categorías, y las contradicciones de los procesos culturales.” (Turner, 1987, 5)¹³ Estos procesos están constituidos por una fractura o evento de quiebre que inaugura el drama social, y que se manifiesta únicamente por medio de un ritual, es decir, que el acontecimiento teatral y dramático comienza en la crisis que ocurre en las interacciones sociales de los individuos.

Un drama social se manifiesta principalmente como una ruptura de una norma, como infracción a una norma moral, a la ley, a la costumbre o a la etiqueta en alguna circunstancia pública. Tal ruptura puede ser deliberadamente, incluso calculadamente premeditada por una persona o por un movimiento que quiere cuestionar o desafiar la autoridad establecida [...] o puede surgir de un fondo de sentimientos apasionados. Una vez aparecida, casi no puede ser borrada. En cada caso, se produce una crisis cada vez mayor, una fractura o una vuelta importante en las relaciones entre los miembros de un campo social, en el que la aparente paz se convierte en un conflicto abierto y los antagonismos latentes se hacen visibles. Se toma partido, se forman movimientos, y a menos que el conflicto no pueda ser rápidamente confinado en una zona limitada de la interacción social, la ruptura tiene una tendencia a ampliarse y difundirse hasta que coincide con alguna división fundamental en el conjunto más amplio de las relaciones sociales relevantes, a las que pertenecen los movimientos en conflicto. (Turner, 1986, 131)¹⁴

¹³ Traducción libre de la autora: “Ritual for me is (...) a transformative performance revealing major classifications, categories, and contradictions of cultural processes.”

¹⁴ Traducción libre de la autora: "Un dramma sociale si manifesta innanzitutto come rottura di una norma, come infrazione di una regola della morale, della legge, del costume o dell'etichetta in qualche circostanza pubblica. Questa rottura può essere deliberatamente, addirittura calcolatamente premeditata da una persona o da una fazione che vuole mettere in questione o sfidare l'autorità costituita [...] o può emergere da uno sfondo di sentimenti appassionati. Una volta comparsa, può difficilmente essere cancellata. In ogni caso, essa produce una crisi crescente, una frattura o una svolta importante nelle relazioni fra i membri di un campo sociale, in cui la pace apparente si tramuta in aperto conflitto e gli antagonismi latenti si fanno visibili. Si prende partito, si formano fazioni, e a meno

Esta preponderancia en la atención a los fenómenos performativos individuales dentro de un contexto social corresponde al llamado giro posmoderno que realza los pequeños relatos, los procesos performativos con errores, vacilaciones, factores personales, emociones, etc., para comprender los grandes procesos sociales. Lo que para la modernidad se consideraba una contaminación, es, en la posmodernidad, el centro de los estudios antropológicos y culturales. De la cognición pura de la modernidad, se da paso a la incorporación igualitaria de la voluntad y los afectos que construyen experiencias y reflexividad. Por ende, un performer puede conocerse a sí mismo durante el acto performativo, así como, un grupo de espectadores pueden comprenderse a sí mismos durante la realización de la performance: el nosotros y el ellos se reflejan entre sí.

Desde este punto de vista, performance es un fenómeno ritual social que permite al performer moverse en el umbral. Es un tránsito entre las estructuras sociales, nacido de una crisis y fractura y es, por ello, una antiestructura.

Ahora bien, resumiendo la relación entre rito y teatro, es preciso aclarar la conexión actual entre los términos que guardan una estrecha relación con las prácticas performativas o lo performativo:

Asumo el principio de que el teatro y el ritual son partes constitutivas de un todo que – a falta de algo mejor – se ha acordado denominar prácticas performativas (Turner: 1986, Schechner: 1985, Pradier: 1995) o lo performativo en general (Fischer-Lichte: 1999) Lo performativo remite a aquellas prácticas culturales cuya similitud formal radica en lo siguiente: tienen como soporte principal el cuerpo; implican un comportamiento colectivo que rompe deliberadamente con el uso rutinario del tiempo y del espacio; implican un grado de repetición; se rigen por un

che il conflitto non possa essere rapidamente confinato in una zona limitata dell'interazione sociale, la rottura ha la tendenza a espandersi e a diffondersi fino a coincidere con qualche divisione fondamentale nel più vasto insieme delle relazioni sociali rilevanti, cui appartengono le fazioni in conflitto."

sistema de reglas aunque aceptan un margen de improvisación, y tienen un valor simbólico para los participantes, tanto actores como receptores. (Araiza, 2000, 76)

Esta concepción de performance se acerca a lo que Alberto Kurapel hace sobre la escena. Las características de fractura, indeterminación, reflexividad, tránsito, herida, puesta en manifiesto y crisis, vienen a aportar un sentido profundo de ritual social a la performance y a otorgar una nueva categoría ceremonial al teatro, visto como reajuste en el conflicto.

1.2 El neoritual escénico

De las definiciones revisadas de ritual y su relación con otros conceptos que lo constituyen, es preciso desprender la definición de lo que hoy se entiende como rito en la escena.

El prefijo Neo viene del griego *νέος*, que significa ‘nuevo’. Al ser un prefijo otorga el sentido de renovación a cualquier término que acompañe. Así, neoritual quiere decir etimológicamente ‘nuevo ritual’. Ahora bien, ¿qué aporta técnicamente este prefijo al concepto de ritual escénico? Para responder esta pregunta es preciso revisar qué es un ritual escénico y qué características posee.

Para Antonin Artaud, el teatro occidental (principalmente el europeo y dentro de éste, el francés de su época), había perdido la magia, lo sagrado, y se encontraba supeditado a la psicología, a lo pagano, perdiendo su esencia. Sólo se realizaba literatura sobre la escena, se ponía el texto dramático por sobre las necesidades de la escena. Es sabido que con esto no quería decir que no se debía utilizar la palabra sino quitarle la primordial importancia que se le había dado, llegando a desvirtuar la expresión teatral. En vez, era imprescindible para Artaud que esta

palabra cobrara un sentido que pusiera en riesgo sacrificial tanto a actores como a espectadores. Era necesario aprovechar las posibilidades físicas que ofrecía la escena, con esto se refería a la música, a la plástica, a la danza, arquitectura, iluminación, modulación, como signos que existiesen, se expresasen por sí mismos, sustituyendo así las formas rígidas del arte por aquellas intimidantes y estimuladoras, en suma, formas que darían nueva realidad en el teatro: “[...] Al sentido de la antigua magia ceremonial; en la medida en que ceden a lo que podríamos llamar la tentación física de la escena.” (Artaud, 1971, 41)

La escena posee su propio lenguaje físico y concreto destinado a los sentidos, a lo verdaderamente teatral expresando pensamientos que escapen al dominio del lenguaje hablado. “En este teatro toda creación nace de la escena, encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra.” (Artaud, 1971, 66)

Para ello, dice Artaud, el director debe ser una especie de ordenador mágico, un maestro de ceremonias sagradas, y los temas que trabaje deben ser interconexiones elementales de la naturaleza, interconexiones que no se hayan alejado jamás del espíritu del hombre. Para Artaud, el verdadero teatro es aquel que posee cualidades ceremoniales de un rito religioso: “[...] pues extirpan del espíritu del espectador toda idea de simulación, de imitación irrisoria de la realidad.” (Artaud, 1971, 67)

La realidad del teatro se encuentra en los significados religiosos y místicos transmitidos por imágenes directas, presentes en las tradiciones milenarias que han preservado el secreto de los gestos, las modulaciones y la armonía en relación con los sentidos. Esta serie de gestos rituales, dice el autor, cuya clave no poseemos, parece obedecer a indicaciones musicales muy precisas que tienen la solemnidad de un rito sagrado.

Artaud plantea poner en escena un teatro que posea los códigos y alcances de un rito primigenio; por esto se entiende un teatro que encarne mitos, historias originarias, con fines mágico-religiosos que intente dominar la naturaleza del hombre conectada con el campo espiritual, un teatro que intente purificar el alma humana a través del sacrificio, la crueldad del rigor, de la disciplina, de la exigencia máxima que implica un peligro para los actores y espectadores. El director que Antonin Artaud propone es el chamán en constante éxtasis, confirmando la existencia de la inmortalidad, expresada con la muerte y nacimiento simbólicos. El teatro, como el fuego y la peste, deben purificar el alma. “Propongo recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir al trance, como la medicina china que sabe qué puntos debe punzar en el cuerpo humano para regular las más sutiles funciones.” (Artaud, 1971, 90)

En un artículo publicado en la Revista ECO (1970, 1-6), Antonin Artaud dice que la muerte es un estado inventado, que el cuerpo sólo muere porque se le ha olvidado, transformado y cambiado, por lo tanto, el cuerpo es inmortal y el teatro, a través de sus dones purificadores expresados en la Ceremonia teatral, puede lograr esta inmortalidad primigenia del hombre. Se debe recordar que los ritos, para la antropología, pretenden volver a los orígenes paradisiacos del hombre con el propósito de encontrarse en estado de inmortalidad. Para Artaud, el teatro es el ritual que permitiría reencontrarse con los orígenes y transformar el cuerpo en espejo del alma. “[...] Porque el teatro no es ese alarde escénico en donde se desarrolla virtual y simbólicamente un mito, sino ese crisol de fuego y carne verdadera en donde anatómicamente, por aplastamiento de huesos, de miembros y de sílabas, se rehacen los cuerpos, y se presenta físicamente y al natural el acto mítico de hacer un cuerpo.” (Artaud, 1970, 1)

Artaud toma ciertos elementos rituales que encuentra en el teatro balinés y los coteja con el teatro occidental, sin embargo, no se debe olvidar que el teatro oriental es la consecuencia de una tradición milenaria que no puede coincidir con la visión de mundo occidental que transporta creencias y tradiciones muy diferentes y recientes. Al respecto, J. Grotowski dice que:

Artaud soñaba con producir nuevos mitos gracias al teatro, y su sueño de infinita hermosura nace de su falta de precisión. Pues el mito es la base, la armazón de las experiencias de generaciones enteras, no es el teatro quien puede crearlo sino la continuidad de esas generaciones. El teatro hubiera podido cuando más contribuir a la cristalización del mito. Pero habría estado entonces demasiado cerca de las representaciones corrientes como para poder ser realmente creador. (Grotowski, 1970, 13)

Para Artaud el teatro es campo para el reencuentro con lo sagrado, entendido como la comunicación del hombre con el universo en su conciliación con él. Cada elemento profano de la escena expresa, si lo deseamos, significados sagrados; sin embargo, para el creador, la sacralización no estaría en los significados sino en las formas de expresión de cualquier significado. Es posible decir, por ejemplo: ‘la casa está vacía y no llegará nadie a habitarla’ y expresar con entonaciones graves, gestos de dolor y acciones corporales lentas y centrípetas que: ‘el cuerpo está vacío y no llegará ningún alma a habitarla’. Se convierte así, una frase aparentemente profana y de significado cotidiano en una expresión ritual sagrada. “[...] Pero, junto a ese sentido lógico, las palabras serán tomadas en un sentido de encantamiento, verdaderamente mágico, por su forma, sus emanaciones sensibles y ya no más únicamente por su significado.” (Artaud, 1971, 189)

Es posible decir que Antonin Artaud presenta lo que se podría llamar ‘Teatro sagrado’, o más exactamente, ‘Teatro ritual’. Se debe recordar que para él lo profano está íntimamente ligado al

acercamiento psicológico de los personajes y de la escena, y lo sagrado está relacionado a la magia, al estado de trance extático que comunica al hombre-actor con el personaje-contenedor de significados cósmicos en la escena, que sería en este caso el espacio ritual.

[...] ese lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no virtual sino real, debe permitir, mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, para realizar activamente, o sea mágicamente, en términos verdaderos, un tipo de creación total donde sólo le quede al hombre retomar su lugar entre el sueño y los acontecimientos. (Artaud, 1971, 141)

Jacques Derrida en su artículo “Artaud y la clausura de la representación” (1989), expone una interesante visión sobre la primacía del texto escrito en la representación y dice que ésta sólo es posible en lo que llama la ‘escena teológica’, la escena donde la palabra del dios creador es fiel al poder.

La escena es teológica en tanto esté dominada por la palabra, por una voluntad de la palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral lo gobierna a distancia. La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición (occidental) los elementos siguientes: un autor creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que esta lo represente en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas. Representar por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que representan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos el pensamiento del “creador”. Esclavos que interpretan, que ejecutan fielmente los designios provisionales del amo. El cual, por otra parte, –y esa es la regla irónica de la estructura representativa que organiza todas estas relaciones– no crea nada, sólo hace la ilusión de la creación, puesto que no hace más que transcribir y dar a leer un texto cuya naturaleza es necesariamente representativa, guardando con lo que se llama “lo real” una relación imitativa y reproductiva. Y finalmente un público pasivo, sentado, un público de espectadores, de consumidores, de “disfrutadores” –como dicen Nietzsche y Artaud– que asisten a un espectáculo sin verdadera profundidad ni volumen, quieto, expuesto a su mirada de “voyeur”. (Derrida, 1989, 323)

Es así, como la representación se liga al poder de las estructuras sociales, alejándola del sentido ritual que le había dado origen.

Grotowski, por su parte, decide despojar a la escena de los artificios, de los efectos de iluminación y sonido que no sean producidos por los actores en escena y suprime la división escenario-público. A este despojo de artificios de la escena lo llamó ‘teatro pobre’, llegando a esta concepción a través de una ‘vía negativa’ que consistía en la destrucción de los obstáculos particulares que impiden al actor quitarse las máscaras sociales adquiridas.

El director polaco piensa que, aunque se hayan perdido las creencias comunes, la percepción original del mundo permanece en el ser humano. Sólo el mito encarnado en el hecho de la existencia del actor, de su organismo vivo, puede funcionar como un tabú. La ‘violación’ del organismo vivo nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de verdad que ha experimentado todo humano común. “Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar. Un signo, no un gesto común, es el elemento esencial de expresión para nosotros.” (Grotowski, 1980, 12)

Así, el trabajo del actor consistiría en despojarse de todo ornamento para convertirse en signo. Si el actor, en lugar de exhibir su cuerpo, lo libera rompiendo cualquier resistencia que entorpezca los impulsos psíquicos, entonces lo que estaría haciendo es sacrificándolo y con ello acercándolo a la santidad. La diferencia que Grotowski establece entre el actor ‘cortesano’ y el ‘santificado’, reside en el autosacrificio. “[...] La técnica del ‘actor santificado’ es una técnica inductiva (es decir, una técnica de eliminación), mientras que la técnica del ‘actor cortesano’ es una técnica deductiva (es decir, una acumulación de habilidades).” (Grotowski, 1980, 29)

En su último período de investigación, al final de su vida, Grotowski se encierra a trabajar un teatro que se podría llamar ‘ritual’. Más que hablar de ‘actor’, se refiere con insistencia al ‘*performer*’ como un ‘hombre de acción’.

No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas. Yo soy *teacher of Performer*. (Grotowski, 1990, 133. El énfasis es del autor)

En este artículo, Grotowski habla de ‘*teacher*’ refiriéndose a aquel hombre a través del cual fluye la enseñanza, ésta debe ser recibida para ser redescubierta por el aprendiz de manera personal. El ‘*teacher*’ conoció la enseñanza por medio de una iniciación o por haberla hurtado de algún iniciado. Para Grotowski, el ‘*performer*’ es un estado del ser:

[...] un rebelde que debe conquistar el conocimiento; que aún si no es maldecido por los otros, se siente diferente, como un outsider. [...] El ritual es un momento de gran intensidad. Intensidad provocada. La vida se vuelve entonces rítmica. El performer sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad (el flujo de la vida debe articularse en formas). Los testigos entran entonces en estados intensos porque, dicen, han sentido una presencia. Y esto, gracias al performer que es un puente entre el testigo y algo. En este sentido, el performer es *pontifex*, hacedor de puentes. [...] Uno de los accesos a la vía creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporeidad antigua a la cual se está unido por una relación ancestral fuerte. [...] Al comienzo, una corporeidad de alguien conocido, y después más y más lejos, la corporeidad del desconocido, del ancestro. [...] Puedes llegar a un pasado muy lejano como si la memoria se despertase. Es un fenómeno de reminiscencia, como si uno recordase al performer del ritual primario. (Grotowski, 1990, 133,135)

Es decir, que cuando la esencia está activada, parecería como si fuertes potencialidades se activasen y así, la reminiscencia sería tal vez uno de estos puntos en un campo de fuerzas.

Para estos creadores el ritual escénico corresponde a un despojo, tanto de las jerarquías de sus elementos constitutivos como de los elementos decorativos que ilustran la escena en lugar de hacer nacer de ella fuerzas transformadoras. Este sería el ritual escénico que marcó el inicio de una nueva concepción de teatro, ligado más a la performance que a la antigua representación.

Ahora bien, si a este ritual escénico se le revisiona para actualizar su sentido, es posible observar que lo que hoy se cataloga como crisis de la representación es justamente el neoritual que transforma esta representación en una presentación escénica. Ya en los inicios de la performance se habla de la diferencia entre presentación y representación. Esta dialéctica entre ambos polos opuestos se ve fracturada en cuanto el rito ha invadido las expresiones escénicas contemporáneas. (Cfr., Muguercia, 2011)

Neoritual es, entonces, el retorno al paradigma ritual de la modernidad con un enfrentamiento diverso. Hoy, presentación y representación son parte de las artes escénicas y se manifiestan por medio de la ruptura de las jerarquías, ruptura de las concepciones de espacios tradicionales, inmersión del rol activo del espectador a la escena, concepción de actor como un ente liminar. Estas características rigen la escena contemporánea, sin embargo, en los años 70's no se imaginaba una unión de estos polos. Se les consideraba tan lejanos que no era posible imaginar la unión de la performance (presentación) y el teatro (representación). Es aquí donde Alberto Kurapel se vuelve uno de los pioneros latinoamericanos de una nueva expresión escénica: el Teatro-Performance.¹⁵

¹⁵ Otro de los precursores es el brasilero José Alves Antunes Filho que a inicios de los 80's "inicia investigaciones sobre formas nuevas de concebir el arte de la actuación y de producir la escritura dramática durante procesos escénicos." (Muguercia, 2011, 88)



Figura 1: Alberto Kurapel en “Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel.” Presentada el 11 de Marzo de 1988 por la Compagnie des Arts Exilio, en Espacio exilio, Montreal, Canadá (Fotografía de George Smid) ¹⁶

1.3 La performance en la concepción escénica de Alberto Kurapel

En los 70's y principios de los 80's surgen diversos cuestionamientos sobre las prácticas escénicas que ponen en duda, entre otras cosas, la figura del director como el dios de la creación. Se comienza a indagar sobre su rol en la escena y a hacer diversos cruces entre la vida y el teatro. Así, el teatro que explicitaba los sentidos políticos queda atrás y se inicia una nueva mirada de lo

¹⁶ Todas las fotografías expuestas en este documento fueron obtenidas del archivo personal de Alberto Kurapel y del archivo personal de la investigadora.

político, enraizándose a la escena en su materialidad y en el cuerpo de los actores. Se rechazan los discursos escénicos y el intento del teatro por general un espacio de lo real; a sí mismo, se cuestiona fuertemente el simulacro (Ver Baudrillard, 2007). Todos estos conceptos se tensan para producir un nuevo acercamiento con el espectador.

Si a fines del siglo XIX el surgimiento de la puesta en escena significó el reconocimiento de que el teatro era más que la palabra dramática, a fines del siglo XX el nuevo giro que se inicia enfatizará los aspectos performativos del teatro, su plano sensorial y material más allá de la estricta función de representación. Se investiga un tipo de actuación capaz de producir presencia intensa y no solo significados e interpretación. (Muguercia, 2011, 89)

En este nuevo paradigma se abre una grieta, un espacio intersticial que da pie a una nueva teatralidad surgida de estos cuestionamientos. Es en este contexto en el que Alberto Kurapel revoluciona la escena teatral. Exiliado en Canadá, y marcado por una dictadura que estaba carcomiendo los ideales de un pueblo, se lanza a la búsqueda de una expresión que reflejase la fragmentación que estos acontecimientos políticos provocaban en el ser humano, no a partir de discursos, como ya se mencionó, sino a partir de la escena misma. Magaly Muguercia llama a esta nueva forma expresiva una teatralidad de “autoría compleja” (2011, 90), la que se concentra – según la autora - en el aspecto físico-energético del arte del actor y en la autoría escénica que nace de un complejo proceso de ensayo laboratorio.

Kurapel declara que el teatro le aburre (Cfr., Kurapel, 2010), pues no es un lugar que esté reflejando los sentidos de su época, en su lugar, manifiesta un claro autoritarismo en la comunicación, no permitiendo una real conexión con el espectador. Comunicación que Kurapel concibe como una interacción sensorial.

Se trata de la paradoja constitutiva de este arte: en un plano, los espectadores deben atribuirle significado al sistema simbólico que es la ficción, la historia y los personajes que se extienden en el tiempo; en el otro plano, y simultáneamente, los cuerpos en movimiento tocan al espectador y lo transforman en sujeto de una experiencia real que no es interpretación sino brote de afectos y velocidades. De eso se trata la paradoja: tensión entre hacer parecer (mímesis) y ser ahí (experiencia), entre representación y acontecimiento, entre explicación y cambio real. (Muguercia, 2011, 91)

Inicia sus investigaciones junto a la Compagnie des Arts Exilio, que funda en el año 1981 junto a actores y actrices de diversas nacionalidades. Comienza a experimentar con la instalación que considera un “volumen poético” (Kurapel, 2010, 97) y que le permite una comunicación fluida con los espectadores. Se acerca cada vez más a la performance que lo seduce por “sus propiedades atópicas, por la valoración de cada signo, por la abolición de la palabra como signo principal en las acciones, por tener características de obra abierta, por jugar con la desestructuración, por moverse en la descomposición del código teatral.” (Kurapel, 2010, 191).

Es así como Kurapel mantiene algunos elementos del teatro que le parecen enriquecedores y toma otros de la performance para crear una expresión diversa que le permite incorporar al Otro en la escena. Del teatro mantiene la curva dramática¹⁷, un texto aprendido, ensayos, personajes; todo fragmentado e intervenido por la performance (presentación).

El término performance deriva de la antigua palabra francesa *parfournir* que significa literalmente ‘producir completamente o integralmente’. *To perform* significa entonces producir algo, llevar a consumación algo, o realizar un drama, una diligencia o un proyecto. Pero según yo en el curso de la “ejecución” se puede generar algo nuevo. La performance se transforma a sí misma. [...] Las reglas pueden ‘enmarcarla’, pero el “flujo” de la acción y la interacción dentro de este marco puede conducir a ideas sin precedentes y también generar nuevos

¹⁷ Curva dramática es el camino que recorre el personaje siguiendo su objetivo. Está compuesta por fuerzas escénicas: fuerza opositora (fuerza externa que intenta impedir el logro del objetivo), fuerza antagónica (fuerza interna que intenta impedir el logro del objetivo) y fuerza motriz (el por qué o para qué se desea alcanzar el objetivo); en ella también se encuentran las unidades escénicas, clímax, desplome, desenlace.

significados y símbolos, incorporables en performances posteriores. Es posible que los marcos tradicionales deban sustituirse: nuevas botellas para el vino nuevo. (Turner, 1986, 145)¹⁸

La performance que Kurapel incorpora es aquella en donde el cuerpo y la presencia del performer son de vital importancia en el desarrollo de la cadena de acciones. Nada se oculta a la vista del espectador, se utiliza la instalación y la tecnología, se trabaja un guión que admite la improvisación en la interpretación y se evidencian los procesos de creación en espacios no convencionales que aportan su materialidad al sentido general de la presentación. Estos elementos permiten, “[...] el cultivo de la conciencia de la memoria, buscando nuevas vías de expresión.” (Kurapel, 1987, 34) En el primer manifiesto que realiza la Compagnie en el año 1983, se declara:

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. Nosotros le inyectamos características sociales que penetran en los huesos de la vida que - de una u otra forma - hemos ayudado a construir. Existe un "proceso" que queremos mostrar y situar frente a los que quieren Ver. Un "proceso" que se desarrolle en el tiempo y en un ESPACIO que transformamos continuamente; donde juegue el AZAR, el COLLAGE, la MÚSICA ELECTRO-ACÚSTICA, el CINE, el VIDEO, la CANCIÓN, y el CONFLICTO DE OBJETIVOS OPUESTOS. Los edificios de espectáculos o son caducos, o inducen a la repetición de gestos falsos. Nuestras Performances son puestas en acción en basurales, en la calle, en edificios en ruinas, en bodegas, en galerías de arte, en establos. (Kurapel, 1987, 34)

¹⁸ Traducción libre de la autora: “Il termine performance deriva dall’antico francese parfournir che significa letteralmente ‘fornire completamente o esaurientemente’. To perform significa quindi produrre qualcosa, portare a compimento qualcosa, o eseguire un dramma, un ordine o un progetto. Ma secondo me nel corso della ‘esecuzione’ si può generare qualcosa di nuovo. La performance trasforma se stessa. [...] Le regole possono ‘incorniciarla’, ma il ‘flusso’ dell’azione e dell’interazione entro questa cornice può portare ad intuizioni senza precedenti e anche generare simboli e significati nuovi, incorporabili in performance successive. E’ possibile che le cornici tradizionali vadano sostituite: nuove bottiglie per il vino nuovo.”

La diferencia que se advierte en la concepción escénica de Kurapel es la de la función atópica de la performance que viene a fracturar la función tópica del teatro, por actuar fuera de los cánones y no fijar estructuras jerárquicas en su constitución. Esta hibridación permite la abolición de los límites entre el arte y la vida, abriendo un nexo importante entre arte y cultura, un nuevo espacio sígnico que se constituye como un *work in progress*, donde no existe un tiempo ni un espacio fijo sino en constante movimiento.

Teatro performance es la búsqueda artística que revela escénicamente la alteridad, acentuando los signos escénicos para que el espectador sea consciente del proceso. Las obras, por ende, no concluyen jamás ya que serán completadas por el espectador. Va a depender siempre del lugar donde se mire, entendiendo lugar como un espacio mental y cultural. El exilio, como componente estético del teatro performance, amplía su significado y universaliza sus referentes artísticos y culturales.

Considero la Performance-Teatral como la expresión subversiva, que con su lenguaje artístico desencadena actos que pueden cuestionar la Historia y el concepto del Centro y de Poder, permitiendo a través de la presentación /representación, la expresión del “Otro” [...] Afirmo que la incorporación del diferente enriquece la dramaturgia, la actuación, la puesta en escena performativa, la incorporación de la alteridad es fundamental para proyectar una forma teatral performativa contemporánea.

Con nuestras obras creadas en Canadá pudimos evidenciar que la incorporación escénica de artistas provenientes de culturas diversas (transculturación), es fundamental para el enriquecimiento de un arte performativo- teatral, concebido como combinación holística de culturas, lenguas, signos, disciplinas diversas (pluridisciplinaridad), en un mundo tan desigualmente globalizado y cosmopolitamente deteriorado. (Kurapel, 2007)

El teatro performance toma modelos actanciales¹⁹ que dan funciones específicas a los signos escénicos y los coloca en el mismo espacio junto a la presentación de los enunciados que toman forma en el universo artificial. Es memoria social, colectiva e individual desplegada en la performance ritual y tecnológica. El ritual es un modo de estructurar conductas, situar los pasos, las unidades de la performance para que ésta ritualice las acciones escénicas, donde la otredad se presenta como un cuerpo social.

El principal cruce de conceptos se da por medio del extrañamiento. Con el término extrañamiento se indica a todas aquellas intervenciones sobre las formas artísticas que tienen como objetivo el hacerlas extrañas a su misma naturaleza, creando de este modo, en los destinatarios, un sentimiento de alienación. Es decir, dar una nueva perspectiva de la habitual visión de la realidad al presentarla en contextos diversos a los acostumbrados o al representarla de un modo en el cual se nota que la representación es una ficción. La cultura va a marcar la forma de expresar, sentir y pensar, al sacarla de su contexto habitual y llevarla a un espacio de ficción donde todo es posible, incluso, la constitución de una nueva cultura de la insatisfacción, que incorpora y convive con elementos correspondientes a lo que se llamará centro cultural, situando a los actores performers en los límites y no en el exterior de esta relación de creación artística teatral, lo que Alfonso de Toro (1997) llamaría “habitar la cultura.”

Creemos que el conocimiento artístico de culturas yuxtapuestas puede hacer brotar una síntesis estética, aunadora de estas condiciones que nos han situado como

¹⁹ Según Greimas, el actante es quien realiza o el que realiza el acto, independientemente de cualquier otra determinación. El concepto de actante tiene su uso en la semiótica literaria, en la que amplía el término de personaje, porque no sólo se aplica a estos tipos de actantes, sino que corresponde al concepto de actor, definido como la figura o el lugar vacío en que las formas sintácticas (relación entre distintos signos del lenguaje), las formas semánticas (estudio de la relación entre signo y significado) y pragmáticas (relación entre estos signos y contextos en que se usan) se vierten. (Cfr., Pavis, 1980)

creadores de la periferia en la periferia, al expresar y vivir esta marginalidad como signo, materia, referente y material de nuestra propia creación teatral-performativa. (Kurapel, 2004, 58; El énfasis es del autor)

Para comprender mejor las relaciones conceptuales que se generan en el teatro performance en torno a la relación arte y cultura, se propone el siguiente cuadro:

ARTE	CULTURA	NEXOS
Representación	Hegemonía / centro	La representación proviene del teatro. Centro hegemónico de un poder cultural de la modernidad ya que acciona dentro de los márgenes, en el interior identificable y legitimado. Cumple una función tópica que aporta a la creación, es decir, donde la palabra adquiere un rol hegemónico.
Presentación	Ritualidad / margen	La presentación proviene de la performance. Expresión máxima de la ritualidad en el arte que acciona en los márgenes. Cumple una función atópica que aporta a la creación, es decir, donde la palabra como centro de la expresión es abolida.
Espacio	Exilio – diáspora	El espacio escénico es un espacio exiliado, un lugar de no pertenencia en donde los signos que lo habitan provienen de un extrañamiento cultural y artístico. En este camino existe una apropiación y despojo de los lugares. Al presentar un espacio exiliado, el signo se revierte y es ahora el espectador el exiliado en un espacio que le es desconocido.
Cine / multimedia	Multilingüismo	La incorporación de estos signos tecnológicos evidencia y acentúa el multilingüismo empleado en los lenguajes de las obras y acentúa la apropiación del lenguaje del centro para comunicar una espectacularidad latinoamericana.
Sonido / polifonía	Hibridación	El signo sonido es un componente híbrido de las obras, utilizando diversos referentes culturales y populares entrelazados. La voz se entiende como un corpus que intenta comunicarse en lugar de representar. El sonido es un elemento dialéctico más que un mero transmisor de mensajes.
Iluminación / medios de comunicación	Fragmentación	La iluminación es signo de diversos fragmentos de realidad que vive el exiliado en un espacio teñido de otras culturas, otras luces que le son a momentos, ajenas y a momentos, familiares. La fragmentación se presenta también al incorporar los medios de comunicación al espacio espectacular.
Precisión	Ausencia de identificación	Para la comprensión (por medio de la decodificación de los signos escénicos) se requiere que los signos sean precisos dentro de una no jerarquía de significados y significantes. La precisión es permitida gracias al conocimiento sensible de la teoría y los signos de la escena, reflejando la memoria social que se entiende como huella de lo real, de lo inaprensible. Esto provoca una especie de distanciamiento, una ausencia de identificación.
Obra abierta	Rizoma ²⁰	En este sentido, las obras se encuentran en constante

²⁰ El rizoma se puede entender -siguiendo a Deleuze/Guattari (1976)- como un principio de organización en el cual un elemento se conecta con otros de muy diversa estructura de tal forma que se constituye un movimiento a-jerárquico, desunido, abierto y siempre en desarrollo. Formulado plásticamente: se tiene una red de nudos de donde se derivan ramificaciones que se conectan con otros nudos y donde la relación significante/significado no tiene ninguna importancia, sino solamente la forma de relación en el nivel del significante. Esto significa que no se pregunta qué significado tiene un sintagma, sino cómo éste es combinado. (Cfr., De Toro, Alfonso y De Toro, Fernando, 1999)

		movimiento y son estructuradas como rizoma (no se sabe dónde se encuentra el inicio ni el final). Las obras poseen una estructura que se adapta y soporta otras dentro, a las que el espectador da sentido de una manera activa. Son simbólicas puesto que el símbolo no es imagen sino pluralidad de sentidos.
Polisemia	Otredad / alteridad	La multiplicidad de sentidos, característica de las obras posmodernas, se manifiesta en el teatro performance en la alteridad y otredad (similares pero no iguales). La otredad viene a ser aquello que visto en una imagen espectral del otro, reconocemos a modo de espejo, lo que nos hace distintos y provoca, a partir de ello, la alteridad. ²¹
A-tópica	Subjetivismo ²²	En la obra teatral performativa lo importante es la construcción del sujeto sin fijar tópicos sino más bien, planteando nuevos espacios identitarios en donde no existe un relato sino múltiples relatos en constante construcción.
<i>Hic et nunc</i>	Nomadismo	El aquí y ahora de las acciones performativas permite el tránsito entre diversos espacios mentales, sígnicos, sociales, culturales y por sobre todo, entre el centro y la periferia.
Improvisación	Posmodernidad	La posmodernidad es una época de lo instantáneo, de la muerte de los megarelatos, por ende, un lenguaje que permite la creación es la improvisación en escena, de trayectos, sentimientos de cada intersticio de la estructura teatral performativa. Improvisar es otorgar libertad creativa a los actores performers y a los personajes actantes dentro de un espacio de la no pertenencia.

²¹ Otredad: Pasa principalmente ante minorías sociales que tienen un fuerte arraigo con su entorno de origen y su realidad histórica lo que genera contrastes culturales que marcan la diferencia entre unos y otros a pesar de vivir en el mismo territorio. (Cfr., Guglielmi, 2006) El término “alteridad” se aplica al descubrimiento que el “él” hace del “otro”, lo que hace surgir una amplia gama de imágenes del otro, del “nosotros”, así como visiones múltiples del “él”. Tales imágenes, más allá de las diferencias, coinciden todas en ser representaciones más o menos inventadas de personas antes insospechadas, radicalmente diferentes, que viven en mundos distintos dentro del mismo universo. (Cfr., Quesada Talavera, 2011) “La alteridad se deriva del latín alteritas, (otro, diferente). En la teoría postcolonial la expresión se ha usado como sinónimo de “otredad.” El “Otro” es un término que apareció por primera vez en los escritos de Hegel (1770-1831) y más tarde fue retomado por Jacques Lacan para poner de manifiesto sus conceptos sobre el desarrollo psicológico del individuo: el Otro puede percibirse como algo diferente de uno mismo durante el llamado “le stade du miroir” (fase del espejo). Todos experimentan la alteridad en el sentido psicológico e individual, pero este concepto también se ha usado en términos sociales para ilustrar subyugación y marginación de gente durante la colonización.” (Nagy-Zekmi, s.f., 8)

²² Cuando se hace referencia a este concepto, es desde el punto de vista de Brugger. *Subjetivismo* es, en oposición a objetivismo, aquel punto de vista filosófico, según el cual lo decisivo para el valor del conocimiento no es el objeto, sino la constitución del sujeto. (Cfr., Brugger, 1988)

Signos escénicos	Memoria	Los signos escénicos traspasan una memoria temporal e individual por múltiples memorias a-temporales, sociales y colectivas. Es el centro de la propuesta teatral performativa.
Tercer espacio	Transdisciplinariedad	Por medio de diversos signos escénicos simultáneos, uno de ellos, la transdisciplinariedad (con el prefijo <i>trans</i> se entiende una vinculación entre varias disciplinas en que una se inserta en la otra y la modifica) se crea un tercer espacio significacional y expresivo que no solo realiza puentes entre disciplinas diferentes sino entre culturas diversas. (Teatro y performance: un tercer lenguaje expresivo, también, un tercer espacio lingüístico).
Despojo	Intertextualidad ²³	La incorporación de citas textuales (provenientes del mundo académico y popular) como textos de las obras, despoja al actor performer de las certidumbres que otorga un texto convencional, con emociones y una historia lineal. Se podría llamar también una operación de reciclaje textual y material que denota la condición de margen. Despojo es también Otredad. Al despojarse se puede construir en la mirada del otro.
Metatextualidad ²⁴	Palimpsesto	Ambos conceptos van de la mano ya que la metatextualidad de las obras es configurada por medio de una serie de palimpsestos (apropiación) que dejan ver las huellas de una escritura anterior, re-escrita constantemente para significar una memoria universal social y cultural común a la humanidad y al arte.
Instalación	Transculturación Multiculturalismo	La instalación se centra en una permanente transculturación, es decir, en recibir y adoptar formas sociales que provienen de otro grupo social y cultural. Una apropiación de lenguajes tanto de diversas culturas como de diversos ámbitos de ésta (centro, periferia). Es multicultural ya que abarca diversas culturas en términos mentales y también concretos, mostrando el hilván de los procesos escénicos (sociales y culturales) más que los resultados, y los procesos de construcción de las obras con instalaciones incompletas, como los procesos culturales de la época en que se vive.

Cuadro 1: Nexos entre arte y cultura en el Teatro Performance

²³ Intertextualidad según Julia Kristeva, es "todo texto es la absorción o transformación de otro texto" (Kristeva, 1978) y según Genette: "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)... El plagio, que es una copia no declarada pero literal... La alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo" (Genette, 1989)

²⁴ Metatextualidad, según Gérard Genette, es la relación crítica que tiene un texto con otro. (Cfr., Genette, 1989)

Capítulo II:

El Teatro-Performance como tercer espacio expresivo.

2.1 Elementos rituales del teatro – performance

Al incorporar la performance, Kurapel pone en los cimientos de sus creaciones tres elementos esenciales: la hibridez, la transculturalidad y la transdisciplinaridad. Lo más importante para Kurapel en el Teatro-Performance es mostrar el proceso (presentación); ello, se logra por medio de la incorporación de diferentes culturas, razas, géneros, relatos “convocando en un todo, signos lingüísticos verbales (bilingüismo, multilingüismo) y no verbales, reuniendo lenguajes artísticos diversos donde además de la **actuación** (representación), intervengan el canto, danza, cine, video, diapositivas, en espacios teatrales no convencionales, dentro de un *hic et nunc*.” (Kurapel, 2009, 3; El énfasis es del autor) Esta creación surge desde los márgenes, es decir, quebrando los elementos espectaculares: el texto, el director, el actor, el autor y construyendo una estética que el creador llamó Teatro de exilio por mostrar el carácter nómada del extranjero y la urgente necesidad de recuperar y perpetuar la memoria. “El Teatro-Performance abría así el espacio escénico a una expresión ritual, múltiple, abierta, holística, en donde el riesgo impulsaba al nacimiento de una expresión Otra que correspondía artísticamente a nuestro mundo contemporáneo.” (Kurapel, 2009, 4)

Kurapel traspasa el tiempo concreto para entrar en el tiempo esencialmente ritual, ya que es un retorno a los orígenes del hombre como ser exiliado. Kurapel anuncia: “Al referirme al rito, lo hago tomando las características más preponderantes que lo caracterizan, como son las acciones repetitivas sobre la base de reglas desplegadas por una tradición que ha tenido siempre una autoridad, cuya función es la de cuidar que las normas se mantengan invariables a través de los tiempos.” (Kurapel, 2009, 4)

La estética del nomadismo se manifiesta a través de los signos textuales y metatextuales que Kurapel inscribe en un espacio en tránsito, un espacio liminar en donde se convierte en un viajero errante ritualizado por medio de la muerte y nacimiento simbólicos de su propia condición de actante. Presenta y representa su marginalidad en el sistema jerárquico del poder con los medios que éste mismo le ofrece. No busca pertenecer, busca Ser y este irse definiendo/des-definiendo sólo tiene sentido fuera de la pirámide jerárquica. Así, Kurapel y su voz son un signo más dentro de la escena, constituyendo una parte esencial del círculo ritual que vive en la memoria histórica del hombre social.

Al hacer un análisis de mis obras siempre encontraremos referencias a algún aspecto de la historia social de Chile y de América Latina. (Dictaduras, políticas, exilios, inmigración, destierro, cesantía, tortura, pobreza, racismo, marginación, desaparecimiento de seres humanos impuesto por un terrorismo institucionalizado, son algunos de los estigmas expuestos). [...] El devenir espectacular en nuestra creación transcurre a través de las ausencias, de los intersticios, de los silencios de la historia.

En 1983, en la obra “ExiTlio in pectore extrañamiento” (1983), la puesta en acción tenía como fundamento la exploración presente y mnemónica de la condición de exilio, a través de la presentación/representación. «ExiTlio in pectore extrañamiento», presenta a un hombre desterrado, que no logra comprender su situación e intenta así reconstruir un nuevo hogar, pero como ha perdido las referencias sociales y culturales, lo hace al interior de un destartado refrigerador, construido con desechos encontrados en un basural, intentando con estos desperdicios protegerse del frío, de la soledad, de la carencia de lenguaje reconocido, rodeado de viejos televisores, con extractos cinematográficos, canciones, voces-off y sonidos de relojes sin tiempo, atormentado constantemente por una figura tutelar: La Máscara: “ancestro, identidad, lengua, Memoria /Antepasado”, que lo desconcierta aún más, en su intento por subsistir, para finalmente perderse sin saber ni tener adonde ir, extraviándose de sí mismo.

El problema de los prisioneros políticos desaparecidos y la tragedia de sus familiares se evoca en *Off-Off-Off ou Sur le Toit* de Pablo Neruda, obra que se teje en torno a este procedimiento utilizado por las dictaduras de todo el continente y cuyas huellas indelebles aún persisten en nuestra América. El tema central es la búsqueda de una mujer, desaparecida por la dictadura, entrelazada a la búsqueda estética del performer, quien trata de encontrar al mismo tiempo un re-planteamiento para un lenguaje escénico. Una pregunta que recurre como un leitmotif, cruza al personaje confundiendo ambas búsquedas: «¿Dónde

Está? Où est?». Voces del pasado que se incrustan en el espacio escénico al interior de una Instalación realizada con materiales quemados, recuperados en el sitio de un incendio a dos cuadras del local de La Compagnie des Arts Exilio, e incorporados en estado bruto a la obra. (Kurapel, 2007)

Kurapel analiza el rito desde el punto de vista de las víctimas de ese otro rito perverso llamado exilio. Desde la mirada del desterrado, el ritual consiste en salvarse del tirano y en hacer ver la derrota para que las generaciones futuras puedan aprender de ella.

Por ende, mostrar el proceso de creación deja ver la derrota de la hegemonía de la construcción teatral y la performance le otorga un nuevo sentido ritual cargado de alteridad a toda expresión que habite dicho espacio. Una neoritualización del hecho teatral por medio de evidenciar el proceso de creación y la derrota de las jerarquías teatrales, sociales, culturales, disciplinares. Es sabido que durante cualquier proceso se puede o no llegar a la meta; y es en este tránsito/intersticio donde el performer deja abierta toda acción, sin llegar a ser personaje y sin dejar de intentar completarlo. Entrando y saliendo de la representación. “El proceso se transforma en trayecto revelador de aquello que podría ser terminado pero que nunca se logrará. La magia no consiste en esconder sino en mostrar.” (Kurapel, 1991, 26)

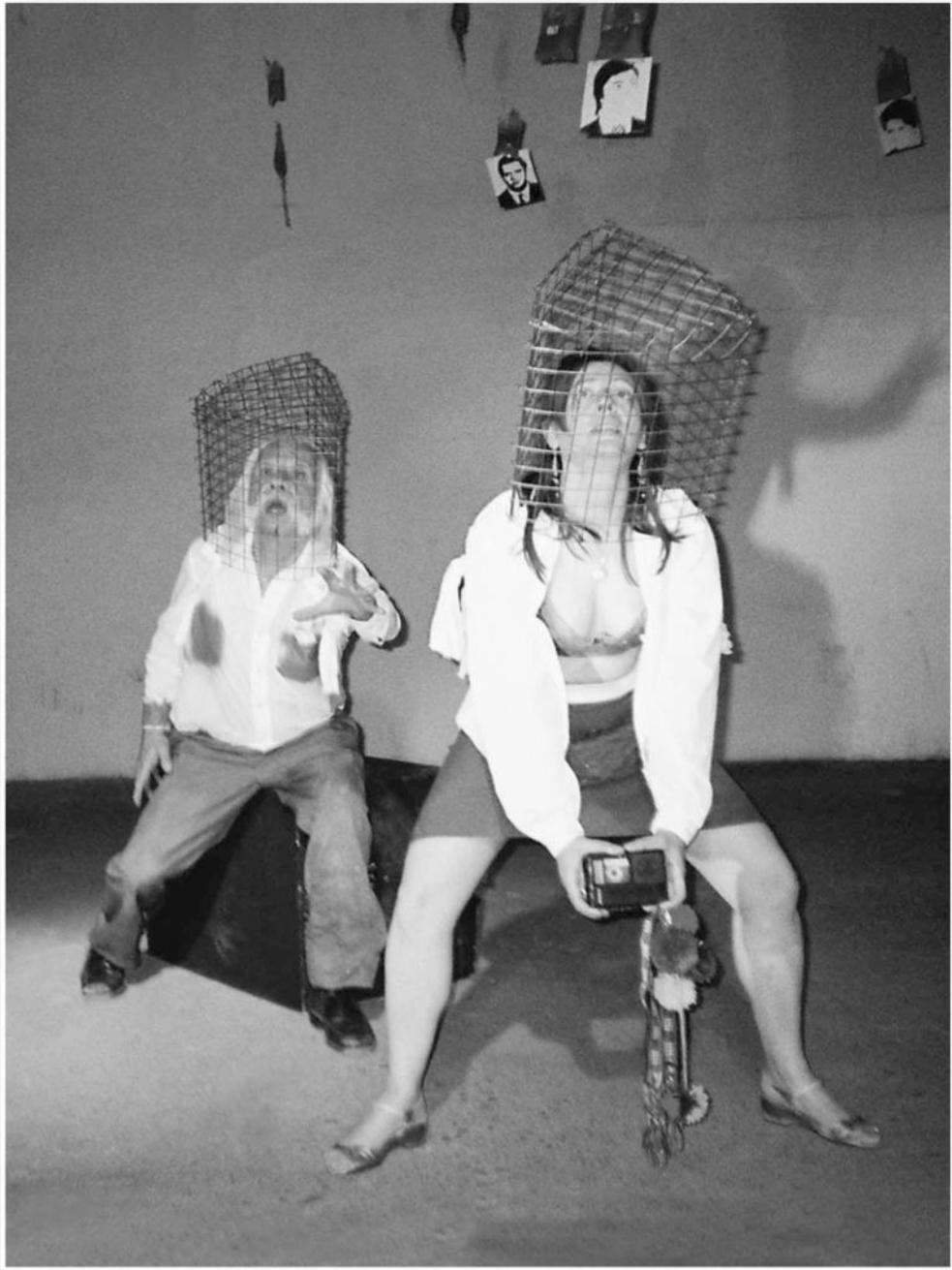


Figura 2: 1ª Bienal Internacional de Performance DEFORMES. Santiago. Chile. 2006.
Alberto Kurapel y Klaudia Attalanta en la obra de Teatro-Performance
“Principio de Incertidumbre” de Alberto Kurapel.
(Fotografía de Susana Cáceres)

Para lograr este objetivo, el actor performer se convierte en un ente unificador de los signos espectaculares de la diferencia, debiendo proyectar el lenguaje escénico del Otro y de las distintas disciplinas que convergen en escena. Este proceso se realiza combinando la presentación y la representación sin transición, en una circularidad que no permite cierre alguno de los motivos escénicos.

La representación / presentación para mí ha sido el resultado de la combinación de variados procesos: la desconstrucción del discurso histórico, tomando como base nuestras culturas y memorias fracturadas y como principio unificador la hibridez y el mestizaje artístico. No se trata solamente de plantear en escena una visión mimética de la realidad, sino que re-orientarla constituyendo una ficción compuesta de acciones rotas, signos interrumpidos, fragmentación, lenguajes desintegrados, grietas, contradicciones, ambigüedades, en un contexto de relaciones heterogéneas, no causales; solo así creo, se puede trascender con un discurso escénico teatral-performativo, con leyes que correspondan exactamente a la proyección de una escena mental y polisémicas que nos refleje contemporáneamente. (Kurapel, 2009, 6)

Ahora bien, ¿Cómo construir con el cuerpo la historia del exilio en la presentación/representación? Los intérpretes del teatro performance asumen el dolor del extrañamiento poniendo el cuerpo en jaque, el riesgo de sus posturas llevan al cuerpo al borde del abismo, en el que todos son arrastrados para vivir al Otro en toda su dimensión humana. Los cuerpos siempre se muestran desequilibrados, rotos, estallados. Ahora bien:

Existir en los bordes supone todo un programa ético y político. Existir como una apelación a no declinar, a resistir incluso, a estar allí, reclamando a la realidad que no prescinda de nosotros. El hacerlo en los bordes es al mismo tiempo una reclamación política que denuncia la hegemonía cosificadora de la realidad, que nos recuerda que el peligro que existe es que la realidad pueda prescindir de nosotros. (Viviescas, 2010, 233)

La realidad del peligro del pasado es trasvasijada al presente en un acto abrupto de restauración mnémica. No es la fábula de las obras en sí la que golpea, son los cuerpos reales enfrentados a lo indecible los que azotan la conciencia del que está allí para ver y sentir. Esta realidad, entonces, no puede prescindir del que observa, pues atraviesa los cuerpos de los intérpretes y del espectador, que presencian el flagelo de la tortura, de la desaparición, del destierro por medio del silencio, “único gesto por el que se puede asumir la condición de testigo.” (Viviescas, 2010, 230) Es ésta, la puesta en escena de la *testimonianza*²⁵ compartida, ya que el silencio surge de la escena (cuerpos de los actores/testigos) y de los demás cuerpos espectadores. Los personajes/actantes son entes que viven y expresan aquello que el cuerpo siente. No hay espacio para la razón, es el sentimiento lo que induce a la reflexión, pues las palabras no alcanzan. Éstas se hallan distanciadas por medio de intertextos, es decir, la cita utilizada como texto escénico.

En este espacio de realidad en donde el cuerpo es actor y testigo, se evidencian dos niveles de fragmentación del sujeto:

1. Como multiplicidad, es decir, como insuficiente estabilización de la identidad. (Cfr., Viviescas, 2010) Puesto que los personajes son los exiliados y desterrados, seres en constante búsqueda de un topos propio que, por medio del saber universal del significado del exilio, se vuelven múltiples mujeres y múltiples hombres desterrados de la historia de la humanidad. La identidad nunca se estabiliza, ya que el exilio descentra al sujeto y lo convierte en retazos

²⁵ *Testimonianza* es una palabra italiana. “Tanto en el sentido de 'acto de testimonio', y en el extenso 'declaración, demostrar que se hace nota de algo', la palabra *testimonianza* se remonta a los primeros siglos de la lengua italiana escrita (a finales del XIII y principios del siglo XIV). En el más amplio sentido jurídico puramente 'declaración ante el tribunal u otra autoridad'. *Testimonianza* se encuentra en el maestro de retórica de Dante, Brunetto Latini («Se fai testimonianza, / sia piena di leanza», cioè di lealtà).” (Enciclopedia Italiana. Treccani.it) Se ha optado por utilizar este término por ser más preciso cuando se habla de dar testimonio con lealtad.

nómades de su propia condición de diáspora. A su vez, esta no estabilización identitaria recorre al sujeto/espectador que no puede hacer suyo el horror sin pasar por un estado de esquizofrenia. La realidad ha superado la ficción y carcome la construcción ontológica de quienes comparten el cuerpo utópico de la escena.

2. Como hibridación, es decir, como mezcla compuesta de dimensiones de constitución. (Cfr., Viviescas, 2010) Pues los intérpretes están permeados por las experiencias del dolor, los testimonios de las víctimas de la dictadura y su empatía con el Ser humano sufriente. Estas dimensiones los constituyen como cuerpos sensibles que se escuchan mutuamente en un espacio que se encuentra más allá de la escena misma. Los personajes/actantes son, a su vez, construcciones de fragmentos de testimonios, reconstruidos por medio de multiplicidad de otras voces y otros cuerpos. Son personajes-experiencia que invaden los cuerpos de los intérpretes en todas sus dimensiones, como grito silente de denuncia. Así, los espectadores/testigos completan esta constitución por medio de la construcción de la reflexión post-relato.

Entonces, la hibridación y la multiplicidad dan como condición irremediable el estallido del sujeto, en tanto, sujeto histórico como ficcional. “El individuo roto o fragmentado como contenido histórico de nuestra época es la expresión de una fatalidad que nos agobia. Sin embargo, este sentido de fragmentación es valeroso, es emotivo, es la expresión de alguien que se atreve a denunciar, de alguien o algo que se reconoce como roto.” (Viviescas, 2006, 23) Kurapel evidencia esta rotura del cuerpo social, físico e histórico y enfrenta de manera cruda el cercenamiento del cuerpo político, “cercenamiento del cuerpo cuya máxima expresión fáctica y cosificadora es la de la desaparición forzada del contrincante, del otro” (Viviescas, 2006, 24), borrando toda posibilidad de constituirse persona y sociedad. La agresión denigradora que

representa el exilio, y más aún, la tortura, la persecución, denota una ruptura, no sólo del cuerpo, sino de la coexistencia, puesto que, lo que realmente está roto es la verdad y la posibilidad de un intercambio dialogal entre víctimas y victimarios. “El cuerpo roto, mutilado, desaparecido es un vacío que no se puede llenar. Ese vacío es la expresión de la ausencia de la verdad. Y no puede ser cubierto por la mentira.” (Viviescas, 2010, 30)

Estos cuerpos utópicos de los exiliados y torturados – siguiendo a Foucault – fueron borrados de la faz de la tierra (en sentido simbólico, al ser anulada una identidad y en sentido real: los desaparecidos), sin embargo, y he aquí la utopía, permanecen vivos en la memoria social y en la materialidad de la escena, concretada en los cuerpos de los intérpretes. Pues, borrar el cuerpo es una utopía que se hace evidente por medio de la memoria.

El cuerpo como categoría teórico –cultural en un contexto posmoderno y poscolonial constituye una materialidad representacional, medial e histórico cultural: es un lugar de la memoria, de la inscripción del registro, de la huella, de la opresión, de la tortura, de la manipulación, de la discriminación, de la exclusión, de la marginalización, de la agresión y de la confrontación o transformación de diversas culturas, historias y biografías. (De Toro, Alfonso, 2004, 251-252)

Sin embargo, estos seres escénicos habitan otro cuerpo, el cuerpo utópico de la escena, aquel “lugar irremediable al que estoy condenado [...] un lugar fuera de todos los lugares” (Foucault, 2010, 8). Un espacio fuera de todos los espacios conocidos. La escena se vuelve cuerpo, ya que adquiere la forma de una nación multicultural que todo lo contiene. Se vuelve utopía, ya que es un lugar simbólico del destierro y de la posibilidad de encontrar una identidad. Ambos significados no pueden coexistir en un mismo espacio, sin embargo, están “irremediamente condenados” a co-habitar el territorio del nomadismo espectacular. Este cuerpo utópico de la

escena es compartido por el espectador, pues se está viviendo lo inimaginable. Los signos del exilio y la tortura rompen la utopía de esta coexistencia y es ese el mayor horror.

La presencia de diversos referentes temporales en este espacio simbólico, desarticula la linealidad del tiempo, lo curva, situando al espectador en un limbo. Está aquí y ahora y en un pasado que se renueva. Y está en un futuro como identidad difusa, puesto que es una historia que se repite sin cesar. “En este acto de sacrificio, de acercamiento a la muerte a través del dolor, el cuerpo se deja ver como un espacio atravesado por el tiempo.” (Cornago, 2011, 281)

La iluminación con linternas, focos, proyecciones, la penumbra y la oscuridad cortan los cuerpos y fragmentan un relato; única forma de contar el horror – según Viviescas (2010) - pues al pegar pedazos de realidades se logra existir en los bordes. Y es allí donde la memoria puede ser reconstruida sin quedar remitida a una arqueología del recuerdo, pues, “el pasado se hace visible en tiempo presente, no como el relato de lo que ya pasó, sino como la constante de una permanencia, un permanente ‘estado de excepción’ [...] la historia es únicamente la historia de una excepción, de una anormalidad, es la historia de los muertos.” (Cornago, 2011, 272)

El teatro performance se constituye, así, como “una teatralidad tejida a partir de los procesos de escritura corporal escénica” (Diéguez, 2007, 71) que pone en evidencia cuerpos torturados, ruptura del espacio-tiempo de la escena, fragmentación del sujeto, fractura de la identidad. Pues, en la escena, “el cuerpo se presenta como una estructura lingüística que «habla» y revela infinidad de informaciones aunque el sujeto guarde silencio. Al parecer, hablamos con nuestros órganos fonadores, pero conversamos con todo nuestro cuerpo.” (Abercrombie, 1968, 55)

2.1.1 El espacio sonoro de la memoria

“El silencio es como una pantalla blanca que hay que llenar.
Si la llenas, ya nada malo puede ocurrirte.
Si eres puro ya nada malo puede ocurrirte.
Si no tienes miedo, ya nada malo puede ocurrirte.”

(Roberto Bolaño)

El universo sonoro del teatro performance se basa en la memoria. La Compagnie realiza una profunda investigación en torno a los recuerdos sonoros del exilio y la prisión. Es por ello que éste universo sonoro es diegético²⁶ (Cfr., Colasessano, 2010), pues pertenece al mundo donde ocurren los acontecimientos narrados y al mundo donde se están narrando, es decir, sonidos del exilio, de la tortura, del nuevo país, del nuevo idioma y sonidos de la escena donde se presentan/representan estos significados. La traslación dramática del sonido deriva tanto de su propia sonoridad (cuando el espectador la escucha) como de la percepción emocional que tienen los personajes/performers al experimentarla. Este sonido va creando imágenes acústicas que originan otra narrativa del espacio que se halla entre el espacio de afuera (lejano en el tiempo) y el de adentro (aquí y ahora). Este “entre espacios” es el espacio imaginario mnémico que se ajusta y reajusta por medio del reconocimiento sonoro de la historia y de su subtexto: se deben imaginar los gemidos de dolor de las torturas, no se escuchan jamás, son sublimados por la música electroacústica, por los cantos desgarrados de Kurapel, por las sonoridades extrañadas de otras culturas. Este tercer espacio sonoro es liminar, puesto que no fija un lugar concreto, sino de

²⁶ El sonido/música diegética, hace referencia a aquella que está situada dentro de la historia. A este tipo de sonido se le denomina también actual, que pertenece a la acción, interna u objetiva. A su vez, el sonido o música extradiegética se refiere a aquella que no proviene de la historia. Esta música se emite en off, desde un lugar imaginario (*off stage*). También se le denomina música subjetiva o externa. (Cfr., Colasessano, 2010)

paso entre los otros dos espacios sonoros (dentro y fuera), acrecentando el viaje por los mundos propuestos: la tortura, la desaparición, la violencia, la errancia²⁷, la eterna búsqueda.

Respecto de la capacidad de representación de la espacialidad en el entorno escénico, el centro de atención de la recepción sonora se traslada del discurso musical propiamente dicho, al de su imagen acústica con el objetivo de construir una apariencia tridimensional cuyas características puedan dar cuenta del tamaño y densidad de los posibles espacios representados, o de la movilidad virtual de objetos sonoros. (Colasessano, 2010, 17)²⁸

Estos seres escénicos del teatro performance, que en lugar de gemir (ya que cuando lo hacen es para crear una musicalidad), gesticulan y danzan el horror, crean el contraste visual y significacional del objeto sonoro que aturde la razón, para dejar libre la percepción emotiva del conjunto escénico. Arriba entonces, el silencio como construcción de otro espacio sonoro; el de los espectadores que asumen las veces de testigo traumatizado por la presencia de lo inhumano, de lo inimaginable.

La música pierde su belleza por el impacto de lo que su imagen acústica evidencia, se quiebra el signo música y es reemplazado por el signo látigo: como si la música fuera una extensión de la mano del desterrador, del tirano, que azota los cuerpos sin cesar, una y otra vez,

²⁷ “Aunque la palabra *errancia* puede considerarse de uso común en muchos escritores hispanos, sólo en 1999 es registrada en el *Diccionario del español actual* de Manuel Seco como el “hecho de errar”, con el sentido de “vagar”, “ir de un lado a otro”, documentando el uso en una referencia periodística de 1984. Rosenblat la considera un neologismo de Picón-Salas, lo que lleva a Azzario y a Morin a realizar algunas consideraciones en torno a esta palabra en la obra del ensayista venezolano, en la que la más antigua referencia encontrada hasta el momento se remonta a 1927. Aunque no pueda determinarse si es un neologismo de Picón-Salas, parece indudable que el uso preciso de *errancia* en su prosa dio a esta palabra un destino que sobrepasa lo espacial para designar los elementos de un itinerario espiritual.” (Álvarez, 2008, 1)

²⁸ “Objeto sonoro” es una categoría acuñada por Pierre Schaeffer y hace mención al hecho acústico propiamente dicho (en este caso, cualquier sonido percibido durante la representación). Es decir, no se refiere a la fuente (como puede ser un instrumento musical, una voz humana, o cualquier ente natural o artificial capaz de una emisión sonora). Percibir y reconocer un objeto sonoro se limitaría sólo a la percepción y reconocimiento de su imagen acústica en tanto forma sonora. (Cfr., Schaeffer, 1988)

en una repetición agobiante que deja impactados los oídos, los ojos y la conciencia del espectador.

Dentro de estos espacios sonoros, se halla también otro silencio, entendido aquí como la no utilización de la palabra/voz de manera convencional. Los textos que se pronuncian son emitidos dentro de una sonoridad que usa otros resonadores, otras dicciones, otras pausas. A su vez, la utilización de intertextos (citas), descentra el sonido, fracturando su recepción. Así, el lenguaje se ve estallado por el exilio y deja paso a que el cuerpo y el gesto se manifiesten desde las entrañas de su posibilidad comunicativa. Aquí se presencia otra utopía del cuerpo escénico, puesto que en un espacio del destierro, ningún lenguaje convencional es posible, ni el de la palabra ni el del cuerpo. Todos los lenguajes escénicos se presentan rotos, fragmentados.

En este espacio sonoro quebrado, “el silencio es [...] como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad.” (Barthes, 1989, 19)

Para el espectador, el silencio se convierte en el único medio de recrear la memoria, dejando que las imágenes acústicas del exilio traigan al presente todas las sensaciones y asociaciones que afecten su mundo, pues “cada memoria es una encrucijada polifónica de memorias de otros.” (Gruner. Cit. En: Diéguez, 2007, 9) El teatro performance se ubica, por ello, dentro de lo que Gruner llama políticas de la memoria, puesto que éstas se refieren a prácticas que hacen visibles los mecanismos de borrado que ejerce el poder o que reviven las heridas, evidenciando su continuo sangrado. En este sentido, el silencio del espectador adquiere un doble objetivo: el de estar destrozando la palabra en su literalidad y el de estar evidenciando el lenguaje de la no pertenencia, del despojo, del desarraigo y la desaparición, ya que esta última “rompe el vínculo

con el lenguaje al pretender borrar la huella y el signo que denotaría el lugar del que estuvo (la tumba) y horada también los actos y hablas de quienes sobreviven e instalan el duelo como diálogo con los muertos y resistencia al olvido.” (Diéguez, 2007, 10)

Los sonidos y el silencio, y el ritmo que imponen a la escena, crean una partitura sonora que abre múltiples espacios para un diálogo cómplice con el espectador. Es por medio de éste, que el espectador y el actor se comunican en este espacio sonoro del exilio. “Hay contenidos de vivencias que no se pueden revelar por medio del lenguaje. Y así preferimos, a menudo, el gesto o el acto como medio de expresión, en lugar de la palabra.” (Jensen, 1966, 58)

2.1.2 La imagen de la memoria.

“Recordar es fácil para el que tiene memoria.
Olvidarse es difícil para quien tiene corazón.”

(Gabriel García Márquez)

El tratamiento de la imagen en las obras de teatro performance de Kurapel, viene a completar los demás signos escénicos: el sonido, la corporalidad. La imagen multimedia es utilizada, en efecto, para hacer visible lo invisible de la escena. Como en “El perro andaluz” (1929) y aquella inolvidable imagen de la navaja rasgando una pupila, Kurapel desgarró la mirada del espectador, pues, “se trata de un cegar la mirada convencional para que surja la mirada asomada al interior.” (Sánchez Vidal, 2004, 133) Como el propio Buñuel confiesa: “[...] para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas.” (Buñuel. Cit. En: Sánchez Vidal, 2004, 133)

En el teatro performance, el video y el cine son un cúmulo de imágenes traumáticas. El video funda un nuevo orden visual, un espacio pantalla (Cfr., Féral, 2004) escalofriante que obliga al espectador a percibirlo por medio del abandono de la palabra. Ésta es traficada en la imagen y es percibida como imagen/sonido distanciada. La proyección cinematográfica y multimedial deconstruye su lenguaje convencional para volverlo signo lingüístico, pues “es una realidad que puede ser percibida por el hombre mediante los sentidos y que remite a otra realidad que no está presente. Es una construcción social que funciona dentro de un sistema lingüístico y que pone un "elemento" en lugar de otro.” (Saussure, 1995, 83) La otra realidad a la que transporta este signo es la del exilio y la memoria del horror de la dictadura.

En mi caso, la historia es traumatismo, referencia, punto de partida, indicio, material que me permite hurgar en ella para poder re-interpretarla desde la óptica de la poética, la representación, la presentación y la puesta en acción del desarraigo, con la incorporación escénica de artistas provenientes de otras culturas y disciplinas artísticas. Creo que solo así podremos construir un arte teatral-performativo *contemporáneo, polisémico* y de lenguajes diversos en un mundo tecnológico y tan parcialmente globalizado. (Kurapel, 1993, 26; El énfasis es del autor)

Este plasmar la memoria sobre la pantalla, es portar consigo el rito de despedida. Esta memoria proyectada sobre telas y cuerpos pareciera remitirnos al palimpsesto de Genette, una literatura en segundo grado que es un texto derivado de otro texto previo. Esta transtextualidad, que es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989, 9), y que se compone por una relación hipertextual entre el texto B (al que llama hipertexto) y el texto anterior (hipotexto), se evidencia en las imágenes de un pasado/memoria, injertándose en el texto escénico, corporal y material de las obras.

La memoria amenazada por la mano negra del poder, renace en la escena de múltiples maneras y participa del convivio del que habla Dubatti. Pues éste es “reunión de auras [...] práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, de rechazo a la desterritorialización sociocomunicacional.” (Dubatti, 2004, 65)

En la escena artificial, la prótesis del mutilado es la tecnología: video, cine, diapositiva. Sin embargo, “estas imágenes proyectadas van acribillándolo, dejando estampada, en ese cuerpo amortajado “pero en movimiento” imágenes representadas.” (Kurapel, 2004, 138,139). Representación de imágenes de una agonía compartida por todos en todas las edades de la humanidad.

2.1.3 Centro – periferia: El exilio como signo espectacular

“[...] Y habiendo expulsado al hombre,
puso delante del jardín de Edén querubines,
y la llama de espada vibrante,
para guardar el camino del árbol de la vida”.
Génesis 3; 24

Es así como aquel que quiere penetrar en el paraíso tiene que atravesar primeramente el fuego que lo resguarda. En palabras de Mircea Eliade: “[...] sólo aquel que ha sido purificado por el fuego puede entrar en el paraíso.” (1974, 43)

En la mitología primitiva la doctrina del fuego purificador que determina el acceso al paraíso está en manos del chamán durante su viaje extático. Según Eliade, el dominio del fuego pertenece a los ‘amos del fuego’, los chamanes, quienes deben morir y renacer en espíritu para

acceder a la comunicación con sus dioses. El dominio del fuego se traduce entonces en términos sensibles, como la trascendencia de la condición humana.

Ya en los tiempos del génesis se puede encontrar el exilio como el peor de los castigos, la expulsión de Adán y Eva del paraíso conlleva la pérdida de su condición democrática con Dios, siendo el verdadero castigo, la jerarquización de las relaciones entre el hombre y la divinidad. Esta jerarquización trajo consigo la incomunicación, la soledad, la no pertenencia, la errancia, el dolor físico y espiritual. El hombre nunca volvió a ser el mismo, nunca ha dejado de pensar el paraíso, aquella tierra prometida de la que fue desterrado por haber comido del árbol del conocimiento del bien y del mal.

En esta situación de permanente errancia, el exiliado gime, tal como Ovidio en ‘Las Tristes’:

[...] no resisto el clima, no me acostumbro a beber estas aguas, y no sé por qué tengo aversión al país. Mi casa es incómoda, los alimentos nocivos al estómago, y ni encuentro quien distraiga mis pesares con el trato de las Musas, ni un solo amigo que me consuele y con su conversación abrevie las cansadas horas. Languidezco, abatido, en los últimos pueblos del mundo habitado, y en mi abatimiento suspiro por las mil cosas que me faltan. Bóvedas celestes! (Ovidio, s.f.)

Al llegar a Canadá, Alberto Kurapel²⁹ ya tenía una fuerte presencia en su país natal como actor y cantautor, había compartido escenario con los grandes del teatro universitario y de la nueva canción chilena y era reconocido por su pensamiento de izquierda y como simpatizante de la Unidad Popular. La crítica especializada de la época elogiaba sus actuaciones, entre ellas, su interpretación del personaje George Dandin, de la obra homónima de Molière, presentada en el

²⁹ Su nombre legal es Alberto Fernando Sendra Fernández. Su nombre artístico (con el que es conocido), se origina cuando en 1962, una joven machi de Queule de nombre Carola, le designa “Kurapel” que significa “garganta de piedra” en mapudungun (Kura: piedra y Pel: garganta) (Cfr., Kurapel, 2006)

teatro Antonio Varas en junio de 1973, dirigida por Mohsen Yasseen y con música de Cirilo Vila:

El protagonista Dandín lo encarna el joven actor Alberto Sendra (egresado en 1968 de la Escuela de Teatro del DETUCH), que realiza airoosamente su primer-y difícil-papel protagónico. Sendra comunicó calor humano al rico campesino provinciano Dandín. [...] Guardando el arriesgado equilibrio entre las situaciones cómicas y lo patético de su situación, toreando la farsa y el melodrama, Sendra fue “la esencia” de la comedia. [...] Su actuación general, sobre todo en la excelente escena del balcón, no solo merece elogio sino que alegra al ver que un nuevo actor, en plena juventud, surge con talento y responsabilidad. (Chile Hoy, 29 de junio de 1973)

El exilio lo sorprende en un momento crucial de su carrera, siempre ligada a los cambios sociales propuestos por el gobierno de Salvador Allende. Una mañana de mayo de 1974, bajo la inminente amenaza de detención y fusilamiento, parte a la única embajada que no se encontraba vigilada en esos momentos y antes de poder identificarse le entregan los documentos de ingreso a lo que sería su nuevo país durante los siguientes 22 años. Parte junto a su esposa, Susana Cáceres, “con una guitarra, un bombo, “Barranca Abajo” de Florencio Sánchez, una radio eléctrica y un poncho como frazada.” (Kurapel, 1993, 11) Y deja atrás a toda su familia, amigos, colegas y un proyecto social que había albergado sus esperanzas de un cambio justo hacia un protagonismo histórico de los trabajadores de su tierra.

Para Kurapel, el exilio es, entonces, la llama que carcome la carne y calcina el devenir para purificar el espíritu por medio del sacrificio y devolvernos la condición de humanidad en plena democracia con los sentidos de la escena. La estética del exilio se manifiesta a través de los signos que Kurapel incorpora en un espacio nómada, pues, entra y sale de las sonoridades latinoamericanas que lo albergaron con calidez, presenta y representa la marginalidad de todo

sistema de poder por medio de la tecnología, los instrumentos, músicos y actores norteamericanos y un ritmo acompasado, metálico, electrónico.

En este contexto, una tierra nueva, una lengua nueva, una cultura nueva, soledad, urgencia por los compañeros detenidos y torturados, condiciones económicas precarias y siendo un desconocido, es donde se instala con una creación teatral completamente diferente a la que había experimentado en Chile. Ser un exiliado latinoamericano en un país primermundista y pretender ser un artista es algo complejo y menospreciado por todos aquellos que lo rodean (incluyendo los mismos exiliados)³⁰. Para Foucault: “el poder es esencialmente lo que reprime” (2000, 28), por ende, el sistema de poder que Kurapel denuncia en sus creaciones, proviene tanto de una ideología fascista imperante en Chile y en gran parte de Latinoamérica, como de los guetos de exiliados que, adheridos a un partido político, segregaban y reprimían cualquier manifestación que no estuviera inscrita dentro de sus códigos de comunicación.

Una explicación simple detrás del “*boicot*” que Kurapel sufrió de parte de la comunidad chilena comentado podría fundarse en diferencias políticas y, particularmente, en el poder que ciertas instituciones de militantes detentaron en exilio, en especial aquellas acogidas al alero del Partido Comunista, reconocido bastión cultural de la izquierda chilena, y en menor medida del Partido Socialista y otras organizaciones. (Jordán, 2014, 21)

Se suma a este rechazo, el hecho de que Kurapel no cantaba ni actuaba triunfos pasados sino, la derrota del presente. Para los exiliados partidistas no era aceptable que se reconociera la derrota de la Unidad Popular y el dolor del exilio. Se preferían obras y canciones que hablaran de triunfo y que ensalzaran la continuidad de la lucha, sin detenerse a vivir el duelo mientras se

³⁰ Ver el texto de Jordán, 2014

apoyaba la resistencia. “Kurapel fue criticado por sus compatriotas por el contenido de sus canciones, cuyas palabras describían el dolor causado por el golpe de Estado. Dirigentes chilenos estimaban que tales canciones era una expresión de “derrotismo.” (Del Pozo, 2005 Cit. En. Jordán, 2014, 24) Kurapel responde enfáticamente:

Lo menos que podíamos hacer los exiliados era denunciar la crueldad de la dictadura cívico-militar y decir a viva voz que habíamos sido derrotados. Pero se cantaba como [si fuéramos] triunfadores. Lo que hice entonces fue mostrar las heridas para que otros no cometiesen el mismo error que yo cometí. Esta conducta, en aquellos tiempos, significaba ser pesimista y no movilizador, pecados capitales para los partidos de izquierda. (Kurapel, 2012 Cit. En. Jordán, 2014, 24).

Alberto Kurapel se propone denunciar los crímenes de la dictadura y apoyar a los compañeros que permanecen en Chile y para ello debe encontrar una nueva expresión que logre comunicar el horror y el extrañamiento. Comienza a investigar, en primer lugar, la música norteamericana: *gospel, blues, country, jazz, hip hop, rock and roll, rhythm and blues* y a músicos como Bob Dylan, John Cage, Philip Glass, Aretha Franklin, Barbara Streisand, entre otros. Luego Kurapel estudia la performance desde sus orígenes, lo que implica que estudia también a los futuristas, constructivistas, a los dadaístas, surrealistas, a la *Bauhaus*, los happenings y a los cultores del circo y la acrobacia. (Cfr., Faúndez, 2008; Ver al respecto Goldberg, 2001; De Toro, 2011)

Esta investigación lo lleva a incorporar ritmos, instrumentos y cadencias norteamericanas en estructuras musicales folclóricas chilenas y latinoamericanas. “En mis cuecas siempre altero el sentido tradicional de la regla melódica referente al último verso de la cuarteta, para evidenciar un quiebre (la fractura que llevo dentro)” (Kurapel, 2012 Cit. En. Jordán, 2014, 25). Comienza a

dar conciertos en Canadá y Estados Unidos, en los cuales utiliza la performance: “presentación fragmentada de realidades extrañadas de sus contextos originarios” (Golberg, 2001, 30)³¹, como forma de comunicar el destierro y la herida. En ellas, relata y encarna el exilio, denuncia la dictadura, lee a los poetas quebequenses de izquierda y danza ritmos desencajados de su origen. A su vez, graba ocho discos³² que distribuye artesanalmente en América latina. Con ello, hace resistencia desde el nicho propio y reúne dinero para apoyar la resistencia que se levantaba tímidamente en Chile y fuertemente en otros países como Nicaragua y Cuba, contra los regímenes totalitarios que los azotaban.

La música y el teatro performance de Kurapel responden a la dialéctica que se produce entre el centro y el margen en donde se implanta el fenómeno teatral-musical. En un contexto de exilio existe claramente una marginalización del sujeto que se inserta en una hegemonía absoluta de la cultura que debe absorber y a la que debe someter su voluntad para intentar ‘pertenecer’. Sin embargo, esta pertenencia será siempre oblicua puesto que el sujeto marginal estará siempre en oposición al sistema que lo mantiene en el margen utilizando diversas estrategias.

Kurapel se mantiene en este margen, no pretende pertenecer, más bien busca ser reconocido por medio de la *différance*³³, que “sirve para centrar la atención en la naturaleza

³¹ La autora aclara que: “Históricamente el performance art ha sido un medio que cambia violando los límites entre disciplinas y géneros, entre lo privado y lo público, entre el diario vivir y el arte sin seguir reglas. Es este proceso, el cual ha energizado y afectado a otras disciplinas tales como la arquitectura como evento, el teatro como imagen y la fotografía como performance.” (Golberg, 2001, 30)

³² Además, colabora en la recopilación de testimonios de tortura que dan origen al disco: ‘Testimonios de la Tortura en Chile’, producido por Americanto 1005, New York, 1977.

³³ “*Différance* es un neologismo o, mejor, un neografismo de carácter filosófico, homófono de la palabra francesa *différence* (diferencia) propuesto por Jacques Derrida y que refiere al hecho de que algo no se pueda simbolizar porque desborda la representación. Derrida se vale del hecho que el verbo *différer* signifique en francés tanto “posponer” como “diferenciar”. En su ensayo “*Différance*”, conferencia pronunciada en la *Sociedad Francesa de Filosofía* el 27 de enero de 1968, Derrida señala que el neologismo evoca varias características de la producción de significado textual. El primero de ellos es el de “diferimiento”, pues las palabras y los símbolos nunca puede resumir plenamente lo que significan y sólo pueden ser definidos mediante nuevas palabras de las que

dinámica de la diferencia, la condición irreductible de la posibilidad de la presencia de la identidad” (Derrida, 1989, 18)³⁴. Es en ella, que funda su creación y logra construir su propia identidad.

La différance, de hecho, puede ser olvidada o eliminada, pero es justamente por esto (porque no puede simplemente ser anulada) no cesa de producir efectos perturbadores en el sistema que se organiza a partir de su remoción (y sobre la práctica que de ella depende, la metafísica de la presencia no es una mera abstracción, sino el orden que inerva las instituciones que gobiernan nuestras vidas) (Vitale, s.f.)³⁵

Por medio de la hibridación de sus creaciones, de las cadencias fracturadas de su guitarra, de su grito desgarrado y desgarrador, de sus letras descarnadas y de la performatividad con la que se presenta (en la que acentúa la *différance* y la alteridad desde la que concibe su habitar el mundo), este performer logra representar/resignificar el exilio y mostrar en carne propia al exiliado como signo de la derrota de una ideología en la que se forjaron las esperanzas de un pueblo.

Los recitales que presenté ininterrumpidamente durante seis años se iban acercando cada vez más, sin yo saberlo, a la Performance, por sus propiedades atópicas, por la valoración de cada signo, por la abolición de la palabra como signo principal en las acciones, por tener características de obra abierta, por jugar con la

difieren. Así, el significado es siempre "pospuesto", "diferido" en una cadena interminable de signos significadores. Por lo que toca a la noción de "diferenciar", concierne a la fuerza que distingue elementos y, al hacerlo, da lugar a oposiciones binarias y a jerarquías que terminan afectando el significado mismo.” (Egurbide, 2013, 335) Para una mejor comprensión del concepto, ver: Derrida, 1989

³⁴ Traducción libre de la autora: “che serve a focalizzare l’attenzione sul carattere dinamico della differenza, irriducibile condizione di possibilità della presenza, dell’identità”

³⁵ Traducción libre de la autora: “La *différance* infatti, può essere dimenticata o rimossa, ma proprio per questo (proprio perché non può essere semplicemente annullata) non smette di produrre effetti perturbanti sul sistema che si organizza a partire dalla sua rimozione (e sulla pratica che ne dipende; la metafisica della presenza non è una semplice astrazione, ma l’ordine che innerva le istituzioni che governano la nostra vita.”

desestructuración, por moverse en la descomposición del código teatral. (Kurapel, 2010,191)

Es así como se presenta el teatro y la música – performance de Kurapel en la nueva sociedad canadiense, desde los márgenes y por los márgenes. Trabajando junto a actores y músicos norteamericanos y otros inmigrantes haitianos, salvadoreños, mejicanos, etc., logra abrirse un espacio de creación que dejará huellas en la memoria histórica y social de los pueblos a los que Kurapel canta y actúa.



Figura 3: Obra “Confinés”. Alberto Kurapel y Klaudia Attalanta. Presentada el 18 de enero de 2007 en Balmaceda 1215, Pabellón Quinta Normal, Santiago de Chile.
(Fotografía de José Valdivia)

Alberto Kurapel, es siempre un buscador en camino. Con energía ha caracterizado su pensamiento como una ruta de insatisfacción. Peregrina sin descanso por ese camino de sinuosidades y giros, de errancia infinita. Como Heidegger, Kurapel ha entendido siempre su camino como algo que le ha sido destinado y encomendado. Para Kurapel garganta de piedra, pensar es agradecer, y actuar es la respuesta agradecida a aquel llamado de los sin tierra. Como Ovidio, él susurra: “Así, pues, libro mío, encógete con cierta timidez, y que te baste ser leído entre gentes de modesta condición.” (Ovidio, s.f.)

El signo exilio en el teatro performance se puede palpar en diversos aspectos de la creación de Kurapel, siempre comprometida con los sin voz, la preocupación constante por el ser humano, la asimilación del Otro, del diferente como parte de la construcción de la propia identidad, la consecuencia con los principios y el compromiso con el presente y el futuro de la historia, la concepción del arte como ente transformador.

También en el rigor de los ensayos, la puntualidad, el respeto al espacio escénico y al espectador, creando obras con sentido de responsabilidad social y humana, mostrando en escena todo aquello que no se desea mostrar. Para Neruda:

Hay exilios que muerden y otros
son como el fuego que consume.
Hay dolores de patria muerta
que van subiendo desde abajo,
desde los pies y las raíces
y de pronto el hombre se ahoga,
ya no conoce las espigas,
ya se terminó la guitarra,
ya no hay aire para esa boca,
ya no puede vivir sin tierra

y entonces se cae de bruces,
no en la tierra, sino en la muerte.
(Neruda, 1961, XVI)

Kurapel levanta, sobre la escena teatral contemporánea, una expresión violenta y de difícil enfrentamiento. Frente al intento de borramiento de la identidad y de la humanidad provocado por el exilio, Kurapel cincela la presencia irresuelta en la memoria de los pueblos, del arte y de los espectadores.



Figura 4: BIENAL DE VENEZIA. Italia. 2003.
Alberto Kurapel y Klaudia Attalanta en la obra de Teatro-Performance “Inesperanzas”
(Fotografía: Marco Olivotto)

2.2 La creación musical performativa

Para poder analizar la música-performance que Alberto Kurapel utiliza en sus obras, hay que comprender primero en qué contexto se sitúa dicho fenómeno.

Alberto Kurapel comienza a componer durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973) de Salvador Allende, donde se consolida el movimiento músico-social llamado “la nueva canción chilena” que se venía gestando ya desde la década de 1960 con el trabajo de Violeta Parra y sus hijos Isabel y Ángel, con quienes fundó La Peña de los Parra en junio de 1965. Este lugar fue el centro del movimiento y albergó a músicos y cantautores que daban a conocer sus nuevas composiciones y que compartían escenario con los más jóvenes y novatos del canto social latinoamericano.³⁶

Es allí donde encontramos a Patricio Manns, Víctor Jara, Rolando Alarcón, Isabel Parra, Ángel Parra, Osvaldo Rodríguez, Quelentaro, Los Curacas y más tarde Alberto Kurapel, Inti Illimani, Quilapayún y Patricio Castillo. En 1970, Luis Advis crea “La Cantata Santa María de Iquique”, obra fundamental de la canción que se desarrolla durante la Unidad Popular. Compositor de canciones contingentes, Sergio Ortega crea en 1972 “La Fragua”, obra en cuatro partes que habla de la historia social del pueblo chileno. (LeBlanc, 1983)

Es en este contexto donde se inicia la carrera musical de Alberto Kurapel, actor de la Universidad de Chile y simpatizante de la izquierda chilena, quien debe partir al exilio en el año 1974, pues: “En América Latina, el canto poético es un instrumento peligroso a los ojos de los regímenes despóticos.” (LeBlanc, 1983) Así, Kurapel parte a Canadá, país que lo acoge durante

³⁶ El año 1969 la Pontificia Universidad Católica de Chile organiza el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena.

los próximos 22 años, hasta que en 1996, regresa a Chile para continuar su exilio, como manifiesta en cada intervención artístico musical que ha realizado en Chile desde su retorno.

Durante su permanencia en Canadá, Kurapel compone y graba diversos discos como apoyo a sus compatriotas que permanecían en los campos de concentración chilenos y como medio de denuncia de las atrocidades que estaba cometiendo el régimen militar, tales como, torturas, asesinatos, desapariciones, entre otras. Es en Canadá, donde el creador comienza su investigación en torno a las sonoridades e instrumentaciones norteamericanas y su interrelación con los instrumentos utilizados en Sudamérica, realizando una hibridación sonoro-instrumental y estructural de sus composiciones. Las motivaciones que lo llevan a experimentar nuevos sonidos guardan relación con dos aspectos de su exilio: 1. La necesidad de encontrar una expresión exacta para el estado de exilio en el que se encontraba, inserto en una cultura ajena y tan diferente a la propia y 2. Sus investigaciones escénicas que lo condujeron a crear el Teatro performance a partir de múltiples hibridaciones.

En sus años de exilio, Alberto Kurapel ha logrado crear un canto que aglutina un estilo hecho a partir de sus propias características a través de su propio contenido, sus propias palabras, música y expresión. Y es por esto que encontramos en cada una de sus obras un gesto de resistencia. Resistencia basada en la experiencia que se prolonga. Este canto posee una fuerza que, lejos de esconder el mundo de sus fragilidades, o de disimularlas en una serie de reglas convencionales, las descubre para romper cualquier simulacro personal que conservan las sociedades contemporáneas encerradas en sus imágenes. (LeBlanc, 1983)

Son las creaciones musicales **de** exilio y no **en** exilio, las que Kurapel comienza a perfilar como único medio de expresión posible dentro de una cultura diferente a la que fue introducido violentamente. Composiciones que poseen los componentes sígnicos del exilio: fragmentación,

hibridez, liminaridad y alteridad, dando sentido a lo que podemos llamar una música-performance, que presenta/representa la memoria como constituyente principal de la nueva sonoridad.

Fabricar actividades culturales en Exilio no significa, en absoluto "hacer un arte de exilio", como muchos oportunistas culturales quieren hacer creer. Nuestro camino es el Desafío de CREAR en sociedades ajenas que no aceptan puntos de vista que difieran al de sus intereses. Nuestro trabajo se ha concentrado en el cultivo de la Conciencia de la Memoria, buscando nuevas vías de expresión. (Kurapel, 1987, 4)

La música de exilio de Kurapel se caracteriza principalmente por la utilización de instrumentos musicales provenientes de la nueva cultura junto a instrumentos del folclore chileno. Cuando utiliza instrumentos como guitarras o guitarrones con sonoridades campesinas, lo hace rompiendo las cadencias habituales e interrumpiendo, con instrumentos electroacústicos, los ritmos tradicionales. Las letras de las canciones van a denotar también este estado de extrañamiento al incorporar a la denuncia, nombres, citas y lugares extraídos de la nueva realidad cultural que se vivencia en el andar cotidiano.

Para fines de este análisis, es necesario dejar en claro el concepto de CULTURA bajo ciertos parámetros que serán ampliados y discutidos. Según la visión de Clifford Geertz, se comprende que: “El concepto de cultura al cual me adhiero [...] denota una norma de significados transmitidos históricamente, personificados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes con respecto a ésta.” (Geertz, 1997, 89)

A esta definición, se suma la de Néstor García Canclini, que amplía el sentido de Cultura proponiendo una nueva visión de la misma a partir del concepto de hibridación, refiriéndose con ello, a los procesos sociales transitorios y mestizos que ha vivido América Latina desde la colonización, es decir: “una interpretación útil de las relaciones de significado que se han reconstruido a través de la mezcla.” (Švob-Đokić, 2008, 59)

Al referirse a Cultura híbrida, Canclini lo hace desde la mirada historicista de América Latina, haciendo hincapié en los tópicos más relevantes que han marcado las culturas de los pueblos como México, Brasil, Argentina, entre otros. Procesos de deconstrucción y reconstrucción de las complejas relaciones entre hegemonía y resistencia (subalternidad), que hacen pensar el continente desde una multiplicidad de sentidos y lugares.

A nuestra época se la ha denominado posmodernidad³⁷, inevitablemente, caracterizada por la fragmentación, la heterogeneidad³⁸ y el nomadismo que tiñen las identidades sociales e individuales. En este contexto se debe pensar el arte y la cultura desde la desconfianza e ineficacia de los grandes relatos y la valorización de los discursos subalternos. El mensaje ha dejado de ser el centro de la comunicación, la imagen, la tecnología y las formas virtuales, instantáneas y desechables se posicionan como centro de expresión de la crítica posmoderna a la modernidad (y sus grandes ideologías) que no produjo cambios concretos en las sociedades.

³⁷ Para Rosa María Rodríguez Magda, nuestra época se debería llamar Transmodernidad, debido a que no existe la muerte de los grandes relatos como propone la posmodernidad (Lyotard), sino, el surgimiento de un gran relato llamado “globalización”. Para Magda, el prefijo “Trans” debe significar transformación y trascendencia, una revisión de los discursos de la modernidad para ser retomados, aplicando, por supuesto, las críticas de la posmodernidad. (Cfr., Rodríguez Magda, 2004)

³⁸ Se refiere al discurso cuyo productor pertenece a un mundo culturalmente distinto al mundo de su referente. Por ejemplo: los discursos indigenistas que son producidos fuera del contexto que aluden.

En este sentido, el arte, no puede separarse de la cultura que habita, es reflejo de ella y a su vez, es subversión de sus ideales anquilosados. El arte se comprende dentro de contextos determinados y siempre en movimiento, por ello, es atemporal ya que el observador lo interpreta dentro de un sistema valórico actual, no siempre ligado a los referentes del momento en que se produjo el hecho artístico, re-visionando y revalorizando sus significados.

Toda producción significativa (filosofía, arte, la ciencia misma) es susceptible de ser explicada en relación con sus determinaciones sociales. Necesita serlo. Pero esa explicación no agota el fenómeno. La cultura no solo representa la sociedad, también cumple, dentro de las necesidades de producción de sentido, la función de reelaborar las estructuras sociales e imaginar nuevas. Además de representar las relaciones de producción, contribuye a reproducirlas, transformarlas e inventar otras. (García Canclini, 1983, 42)

Esta cultura es la cultura del desecho, de la no pertenencia, de la búsqueda del sentido de la vida por medio de las redes virtuales, del pastiche y de la incredulidad, pero también, es la cultura de la alteridad, del multiculturalismo, de la transdisciplinarietà que han otorgado un protagonismo compartido a los discursos minoritarios de la modernidad, a los marginados, subalternos, apreciando la diferencia como un componente decisivo en la construcción de las sociedades y de la propia identidad.

Es así, como este concepto se inserta dentro del campo de la Historia Cultural del que habla Barros³⁹ y que permitirá analizar la música-performance de Alberto Kurapel. En primer lugar, se considerará la historia como:

³⁹ Los cuatro campos de la historia son: Historia social: “los modos y mecanismos de organización social, las clases sociales y otros tipos de agrupamientos, las relaciones sociales (entre otros grupos y de los individuos en su interior), y los procesos de transformación de la sociedad.” Historia de la cultura material: “partiendo de los “objetos materiales”, estudia “sus usos, sus apropiaciones sociales, las técnicas involucradas en su manipulación, su importancia económica y su necesidad social y cultural.” Historia económica: “estudia cualquiera de los tres

[...] un sistema de investigación: como un conjunto de métodos cuya finalidad principal es la de ayudar a los hombres a que, a través del desciframiento de su pasado, comprendan las razones que explican su situación presente y las perspectivas de que deben partir en la elaboración de su futuro. Una historia-herramienta, que enriquece la capacidad de comprensión y de crítica, supone una participación activa de todos cuantos se interesan por ella. (Fontana, 1976, 9)

Comprendiendo esta perspectiva del concepto historia, es posible aclarar que la unión de ambos conceptos: el de historia y el de cultura, no es nuevo en los campos de estudio de los diversos fenómenos musicales. Es así, como es factible distinguir una evolución de la Historia Cultural, en cuanto a sus abordajes y perspectivas de análisis. Paula Bruno comenta que existen tres etapas para este campo de la historia:

1. Desde comienzos del siglo XIX hasta 1930 que se caracteriza por: “el predominio de una concepción de la historia muy ligada a los ámbitos del poder, cuyos relatos ponen el acento en la historia de carácter exclusivamente político.” (2009, 1)

2. Una segunda etapa que va desde la segunda guerra mundial hasta la década de 1980, que “tiene como rasgo característico la preponderancia de explicaciones históricas que apuntan a dar prioridad a lo sociocultural y lo económico.” (2009, 1) Perspectiva que nace de la llamada Escuela de los *Annales*, surgida en Francia alrededor de 1930 y cuyos fundadores son Marc Bloch y Lucien Lebrun.

3. Una tercera etapa que llega hasta nuestros días y “cuyo rasgo central es la de presentar un gran abanico de perspectivas posibles a la hora de concretar y de difundir los estudios históricos referidos a la cultura.” (2009, 1)

aspectos involucrados en las actividades económicas: producción, circulación y consumo.” Y la historia cultural que “podemos entenderla de tres modos: como lenguaje (o proceso comunicativo), representación y prácticas.” (Barros, 2008, 301) Esta última se abordará en este punto de la investigación.

Esta última etapa se ha dado por vía negativa, es decir, por una oposición constante a las corrientes anteriores.

Por un lado, las perspectivas de análisis, a la hora de elegir sus objetos de estudio, se distancian en forma significativa de las acciones de personalidades descolantes –rasgo característico de la primera etapa analizada-; por otro, las estructuras generales y los grandes procesos sociales –objeto predilecto de la segunda etapa aquí descrita- también dejaron de ser núcleos de interés para los historiadores profesionales. Así, nuevos temas, inusitados objetos de estudio y originales estrategias de investigación e interpretación se presentan en un escenario no tan homogéneo como los válidos anteriormente. [...] De este modo vemos cómo hoy se configuró un escenario en el que los debates y la variedad de ópticas conviven con cierta indefinición y yuxtaposición de enfoques. (Bruno, 2009, 9)

Así, fueron emergiendo diversas influencias provenientes de otras disciplinas y campos como la lingüística, la antropología cultural, el giro lingüístico o desafío semiótico, etc. Dando paso a nuevas tendencias como: la historia intelectual (anglosajona), la nueva historia cultural (francesa) y la microhistoria (italiana).

Cada una de estas tendencias concibe la historia cultural bajo diversos y múltiples parámetros al definir sus objetos de estudio historiográfico. No es posible determinar cuál de ellas es la más precisa o distingue de mejor manera su margen de posibilidades analíticas, puesto que: “La situación de la historiografía actual se presenta como sumamente plural. Pese a la gran multiplicidad de tendencias, un rasgo común a ellas consiste en el hecho de que consideran a la cultura como un universo complejo de ser abordado, a raíz de que conviven en su interior un sinfín de intersecciones, de espacios de convergencia y de líneas de fuga a ser consideradas.” (Bruno, 2009, 12)

Sin embargo, para los fines de esta investigación, se ha decidido tomar la definición de historia cultural que hace Barros, considerando que es aquella que:

Se vuelca en la dimensión cultural de una determinada sociedad históricamente localizada. La antigua historia cultural se ocupaba fundamentalmente de la alta cultura (el gran arte, la gran literatura) y puede por ello definirse mejor como historia intelectual. La historia más reciente plantea que todos los seres humanos son productores de cultura y que ésta no sólo se produce al momento de la creación de objetos o prácticas, sino también al momento de su recepción: la lectura, por ejemplo, es también una práctica creativa. La cultura así entendida abarca un espectro más amplio (a veces totalizador), pero para definirla mejor podemos entenderla de tres modos: como lenguaje (o proceso comunicativo), representación y prácticas. Las representaciones (por ejemplo del pobre) llevan asociadas determinadas prácticas culturales (por ejemplo el ejercicio de la caridad). Algunos de sus conceptos clave son los de símbolo, ideología y poder. (Barros, 2008, 301)

Teniendo en cuenta esta perspectiva de la historia cultural, es preciso aclarar que la música de Alberto Kurapel se inscribe dentro de un contexto determinado al que no deja de aludir ni con sus letras, ni con los personajes implícitos en los relatos. Sin embargo, es esencial percibir que, tanto su voz como su instrumentación, le otorgan a sus composiciones una función ideológica, pues:

[...] es el contenido latente de las voces de estos hombres, y no lo que dicen explícitamente o lo que está implícitamente presente en lo que dicen, lo que constituye la dimensión ideológica última del texto. El contenido semántico explícito del texto no es ideológico puesto que es el significado literal y, como tal, su público y lectores pueden aprehenderlo directamente. [...] La distinción entre el contenido implícito de un texto y lo latente dentro de él plantea problemas distintos para el intérprete que desea hallar la relación del texto con su contexto y, con ello, su función ideológica. [...] puede decirse que, por necesidad lógica, el hablante está implícitamente comprometido. (White, 1992, 12, 15)

Kurapel se halla dentro de este parámetro, pues es este hablante comprometido. Más allá de mostrar los referentes y hechos que han atravesado su historia personal, íntimamente ligada a la historia social y política de su país, encarna y desgarras sus heridas para hacer visible los nodos a los que el destierro conduce. Esta función ideológica universaliza las obras musicales y teatrales, ampliando el significado del exilio como hecho político y humano particular,

atingente a un lugar y tiempo determinado, a una situación cultural donde la hegemonía implanta su dominio sobre la rebelión de las minorías, en un contexto atemporal y atópico.

2.2.1 La instrumentación híbrida como lugar de resistencia cultural

Kurapel compone canciones con un fuerte contenido social y político, como se ha mencionado. Sin embargo, estas composiciones son realizadas dentro de un marco de exilio que es puesto como signo constitutivo de su creación. Se pueden apreciar dos períodos en la composición musical de Kurapel, en las que existe una gran diferencia: en el primer período, que va desde 1975 a 1979, utiliza sonoridades folclóricas chilenas con guitarra y voz, dándole realce a las letras de alto contenido político. Y el segundo período, que van desde 1981 al 1997 en donde se incorporan instrumentos y ritmos norteamericanos, dando vital importancia a la fractura provocada por la condición de exiliado en un país extranjero e iniciando una ruptura de la representación: “Había estructurado, implícitamente, una curva dramática, pero inesperadamente, en el momento del clímax que correspondía a la tonada-canción "En la Capital", me dirigí caminando hacia el público para conversar por primera vez con él: más que romper la cuarta pared rompí la representación.” (Kurapel, 2010, 138)⁴⁰

Es posible decir que existe un tercer período que abarca las nuevas composiciones (1997-2014) y que tocan temas concernientes a la contingencia política actual, es decir, las

⁴⁰ Su ruptura de la representación lo llevaría a experimentar también con el espacio y los objetos escénicos, es decir, con la instalación: “[...] al tomar la guitarra y sentarme en la silla dispuesta, me sentía incómodo. Me disculpé, fui al fondo de la sala, tomé unas sillas que comencé a amontonar en el sitio donde iba a cantar, cogí además una decena de bandejas de plástico y las dispersé entre el cúmulo de sillas.” (Kurapel, 2010, 45)

represas del sur de Chile, el problema Mapuche, la incansable búsqueda de los familiares de detenidos desaparecidos, su nueva condición de exiliado en su propio país, etc.

La urgencia que ameritaba denunciar los crímenes de la dictadura y ayudar a sacar compañeros de los campos de concentración para ser trasladados a Canadá hizo, del período inicial, la época más prolífera en las composiciones de este creador y marcará la diferencia con su segundo período en cuanto a la incorporación de sus nuevas investigaciones musicales.

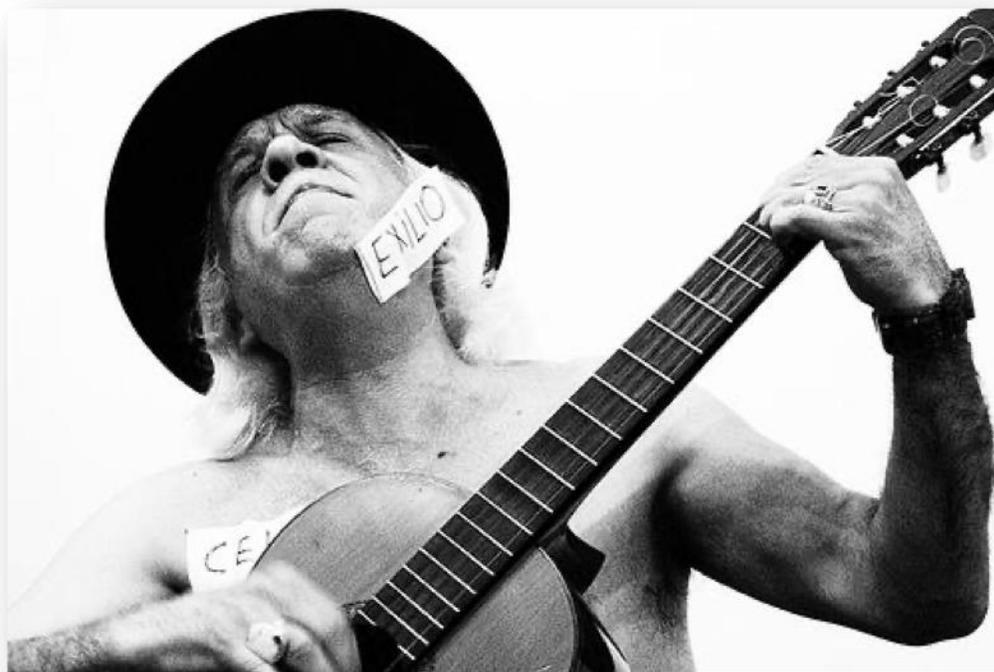


Figura 5: Alberto Kurapel en Poesía-Performance con la participación de Klaudia Attalanta. Presentada el 23 de octubre de 2010. Museo Vicuña Mackenna. Santiago. Chile. (Fotografía Galería de AHLAM. Roberto Alegre)

Dejando claro este aspecto, es posible decir, que durante su segunda etapa, incorpora los signos del exilio como componente estético, siendo éstos:

1. La instrumentación utilizada: Experimenta mezclando charangos con violines, saxos con zampoñas, guitarras eléctricas y bajos con acordeón y tormento. Busca instrumentos ancestrales para darles nueva vida junto a instrumentos de origen anglosajón.

2. La mezcla de ritmos y géneros musicales: dentro de un evidente interculturalismo, Kurapel une corridos mejicanos con jazz, cuecas interpretadas con guitarra traspuesta con rock and roll o hip hop con huayno. También se habla aquí a su segunda etapa, puesto que la primera se centró en sonoridades y ritmos de raíz latinoamericana, incluyendo sus cuecas que, por sus letras, están compuestas para ser escuchadas y no bailadas.

3. La nacionalidad de los cantantes que lo acompañan y los músicos que utiliza: Kurapel incorpora voces femeninas para los coros de algunos temas, estas cantantes de origen canadiense o haitiano aportan sus acentos y resonancias propias de sus lenguas en la interpretación de cuecas y tonadas chilenas. A su vez, utiliza músicos canadienses y estadounidenses para grabar sus temas. Algunos de ellos, músicos de artistas como Bárbara Streisand.

A esta hibridación instrumental y estilística, se suma el bilingüismo de sus canciones (en su segunda etapa). Un bilingüismo sin transición que impregna toda su creación. “Utilizamos el texto como una partitura, un referente, un puente y expresamos los idiomas con sus modulaciones, evidenciando acentos, diferencias, como elementos expresivos, que intervenían como signos de seducción.” (Kurapel, 2007)

Es así como es posible distinguir el uso de 1. La lengua materna (el español), 2. La lengua adquirida (el francés y el inglés) y 3. La lengua referencial cultural (música y video como

lenguaje sonoro/visual)⁴¹ con las que experimenta no solo nuevas sonoridades y formas de significar, sino, la alteridad escénica y su lugar de resistencia a cualquier mecanismo de segregación, poder y evasión de las realidades sociales y culturales del exiliado.

Como sus canciones, al menos las primeras, estaban escritas en castellano, pronto incorporó iluminación y diapositivas con traducciones al francés o al inglés de las palabras, proyectadas a la par de alguna que otra imagen que sirviera no a ilustrar el mismo contenido semántico del texto cantado, sino que a evocar un estado de espíritu o sensación, a través de colores o figuras sugerentes. (Jordán, 2014, 21)

Este uso del video (o diapositivas) en sus recitales es otra forma de invadir el espacio sonoro con imágenes que no ilustran los significados, sino, que sugieren otras connotaciones completando el sentido de la letra, la música, el cuerpo y la voz. Abriendo fronteras y sumergiendo al espectador/auditor en un espacio liminar, al borde del abismo, siempre en el umbral donde se producen los cambios más profundos. Como en un ritual, Kurapel inicia a los participantes en una realidad brutal que traspasa toda nacionalidad y toda época para retornarlos a la sociedad completamente transformados. Pues, el horror de la dictadura y de sus crímenes, el destierro y la ruptura de todo referente identitario que pudiera otorgar algún sentido de pertenencia, son transversales a toda la humanidad.

La voz de Kurapel es la encarnación del lugar de la resistencia: cultural, política, social, identitaria, ontológica y tanatológica. Pues, el sujeto fragmentado se resiste a Ser y, paradójicamente, a morir, permanece en un limbo, un limen donde está en constante transformación sin definir un lugar propio ni definirse en un estado fijo, estático. Su canto permite la presencia de la otredad: del tercero que “es aquel que puede ver, comprender y valorar

⁴¹ Estos puntos se basan en los análisis que realiza el Doctor Alfonso De Toro, 2004

el ‘acontecimiento del ser’ desde un punto de vista distinto de los valores propios del ‘microtiempo’ del diálogo pragmático.” (Zavala, 1996, 30) Su voz es una apertura a la multiplicidad de voces que se vuelven presencia en el espacio escénico, como sacrificios afectivos que no solo deconstruyen la estructura musical, sino, que desmontan el acto mismo de creación, desjerarquizando los roles y estimulando relaciones democráticas entre los participantes de la ceremonia escénica, para quienes ésta se transforma en el lugar de la mirada: “ver el canto”, pues es ella la que construye sentidos en este espacio-tiempo deleuziano en constante ajuste y reajuste. Un espacio virtual concebido como aquello que se torna constante en un pasado y en un presente: los testimonios de los torturados y exiliados, los rituales, las danzas, los nombres, las metáforas, las creencias míticas que Alberto Kurapel rescata y asimila en su cuerpo-alma-voz exponiendo el dolor del exilio y el horror de la dictadura como constantes universales.

Estudiar la voz de Kurapel y la instrumentación de esta expresión musical - performativa es de vital importancia, pues, develar el hecho original del exilio, denunciando, relatando las atrocidades acaecidas, cantando y gritando el horror, aportará a la conservación de la memoria, así, “no perderemos su sentido, su valor, su verdad, es decir, la interrupción del tiempo y de su lógica que ese acontecimiento supuso. [...] imágenes vistas como ruinas, como imágenes dormidas que pueden irrumpir en el presente para que la verdad que simbolizan no se pierda.” (Todorov, 1993, 3) y se pueda decir a los que vienen, que esta memoria es vital para la construcción de un futuro, que recordar el pasado insta a aprender de él y que es vital recordar “para que nunca más...”

Las creaciones musicales de Kurapel son un reflejo de su época y marcan a los pueblos, son una memoria acallada, pues la historia del exilio no ha sido incorporada a la retina. Aquella historia de los miles de retornados, que volvieron a continuar una vida detenida, una vida “entre paréntesis” y se encontraron con un mundo completamente diferente, que los miraba como extranjeros. Chilenos en tierra de nadie intentando reconstruir un presente y un futuro sobre la base del desplazamiento.

Yo quisiera hacer un canto
Para calmar mis penares,
¡Y no puedo compañero
Reír con versos de sangre!
Cómo he de cantar bonito
Si mi garganta está llena
Del hambre de mis hermanos
Y el ruido de las cadenas.
(Kurapel: “Sequía”, Chili: ¡amanecerá la siembra!)

Mi silbo se ha vuelto un eco
Ahogado entre las grietas
Con manos que se desvelan
Dibujando una vihuela
Si me preguntan quién soy.
(Kurapel: “En prisión”, Guitarra adentro.)

Si callo en atardeceres,
Mi voz se irá por los rayos
Del sol que será mi tumba
En las alturas de un canto.
(Kurapel: “Brotando”, Guitarra adentro.)

Durmiendo me veo allá
En el canto pequeñito
De un gorrión, que en una lluvia
De Octubre rompió su grito,
Naciendo en el techo de mi infancia
Para caer al silencio

Que rompía mi garganta.
(Kurapel: “Aguazales”, A tajo abierto)

Eso es el canto desgarrador de Kurapel, la voz de los desterrados de su tiempo, de todos los tiempos y confines, son la identidad del presente y permiten acuñar la historia para comprender el devenir, pues: “¡Un pueblo sin historia (leed: sin ‘documentos históricos’ o sin historiografía) es como si no existiera!” (Eliade, 1991, 78)

Es así, como el canto de exilio cobra vital importancia social y cultural y su emplazamiento cumple diversas funciones que articulan una imagen paradójica del territorio que ocupan. El canto de Kurapel es, por un lado, una heterotopía en cuanto constituye “un lugar otro” (Foucault, 1967, 67) donde conviven historias diversas de seres diversos de diversos orígenes, donde las letras, las resonancias, los instrumentos, dan cuenta de la heterogeneidad de una historia compartida: la injusticia del destierro: haitianos, salvadoreños, guatemaltecos, africanos, mejicanos, vietnamitas, etc., forman un conjunto de territorialidades intersticiales en un territorio de la mismidad (territorio de identidad compartida: la diáspora). Por otro lado, he aquí la paradoja, es también un territorio utópico, por ser un emplazamiento sin lugar real: el nomadismo. Diversas culturas, religiones, clases sociales, épocas, etc., están presentes en un mismo espacio sonoro en donde tiempos tan distantes parecieran aparecer en un solo momento.

Se construyen lugares para la rememoración del pasado: museos, catedrales, bibliotecas y cementerios, llenan nuestras ciudades modernas. Construcciones-territorios destinados al recuerdo, ya que “el Olvido forma parte integrante del dominio de la Muerte. Los difuntos son aquellos que han perdido la memoria.” (Foucault, 1967, 53) Y, recordar, es solo para aquellos que han olvidado, “Por esa razón, en la medida en que el «pasado» —histórico o primordial— se

«olvida», se le equipara a la muerte.” (Foucault, 1967, 53) y nos resistimos fehacientemente a morir. El recuerdo y la memoria son dos categorías distintas que se entrelazan para permitir configurar nuestra historia y es en este sentido que la figura de la música de exilio cobra relevancia al comportar un pasado histórico y primordial y a su vez, un pasado personal que renueva y nutre la memoria colectiva. “El **acontecer performativo** 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.**” (Kurapel, 2004, 169; El énfasis es del autor)



Figura 6: Obra “Confines”. Alberto Kurapel y Klaudia Attalanta. Presentada el 18 de enero de 2007 en Balmaceda 1215, Pabellón Quinta Normal, Santiago de Chile.
(Fotografía: José Valdivia)

En la Música-Performance, Kurapel no es solamente un intérprete sino un creador de imágenes y sentidos, transmitidos por medio de su voz, que concibe más como “vehículo transmisor de texturas sonoras que como mensajera de textos” (Kurapel, 2012, 40); es así como dentro de este universo, da vida a una expresión particular del ser escénico.

En todo caso, una cosa es segura, y es que el cuerpo humano es el actor principal de todas las utopías. [...] El cuerpo, fantasma que no aparece sino en el espejismo de los espejos y, todavía, de una manera fragmentaria. ¿Acaso realmente necesito a los genios y a las hadas, y a la muerte y al alma, para ser a la vez indisolublemente visible e invisible? Y además ese cuerpo es ligero, es transparente, es imponderable; nada es menos cosa que él: corre, actúa, vive, desea, se deja atravesar sin resistencia por todas mis intenciones. Sí. Pero hasta el día en que siento dolor, en que se profundiza la caverna de mi vientre, en que se bloquean, en que se atascan, en que se llenan de estopa mi pecho y mi garganta. Hasta el día en que se estrella en el fondo de mi boca el dolor de muelas. Entonces, entonces ahí dejo de ser ligero, imponderable, etc.; me vuelvo cosa, arquitectura fantástica y arruinada. (Foucault, 1966, 12)

2.3 El tercer espacio: La neoritualización del hecho teatral.

Para Homi Bhabha el concepto de *mimicry* (y no mimesis)⁴² constituye un punto esencial para comprender la dialéctica del tercer espacio que se abordará en este punto: “Este término ha sido introducido por Homi Bhabha quien sugiere que la imitación de los valores del colonizador

⁴² Mimicry, según la autora, sería una imitación con diferencia, una estrategia para representar la relación ambigua entre colonizado y colonizador. “Es preciso enfatizar la importancia de la distinción entre mimesis (en el sentido aristoteliano) que es fundamental en la representación imperial y el “mimicry”, una imitación en la cual interfiere la diferencia entre el colonizador y el colonizado creando fisuras en la representación imperial de las relaciones desiguales que existen entre los dos.” (Nagy-Zekmi, s.f., 2)

por el colonizado representa una actitud ambigua del imitador y crea un “tercer espacio” donde entra la posibilidad de ironía que amenaza la autoridad del colonizador.” (Nagy-Zekmi, s.f., 5)

Es esta la ironía que atraviesa toda la obra musical, teatral, performativa y poética de Kurapel y por ello ha sido catalogado como una tercera expresión que se configura en los intersticios relacionales de la cultura hegemónica imperante. “[...] el teatro no puede crear mimesis, sino de la elaboración de otra realidad cuestionadora construida en sus brechas, en sus espacios, en las omisiones, en las fracturas de sí misma.” (Kurapel, 2007)

Según esta relación, Kurapel no se halla ni en el margen ni en el centro, se sitúa en este tercer espacio y es desde allí que resiste a la dictadura y a los valores ideológicos que ella abraza. “La temporalidad asincrónica de las culturas global y nacional abre un espacio cultural, un tercer espacio, donde la negociación de diferencias inconmensurables crea una tensión propia de las existencias fronterizas.” (Bhabha, 2002, 263)

El tercer espacio⁴³ ex - céntrico parte de la noción de hibridez, un espacio *in-between* que va más allá⁴⁴ de las categorías centro y márgenes y se sitúa en los límites fronterizos entre varias culturas: “El “tercer espacio” otorga al sujeto postcolonial una situación enunciativa alternativa (“postmoderna”): le permite salir de la bipolaridad tradicional (“moderna”) entre Norte y Sur, entre colonizador y colonizado, teoría y política, y en vez de invertir simplemente las categorías,

⁴³ 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), que sitúa su obra en el centro mismo de las problemáticas de identidad y alteridad”. (De Toro, En: Kurapel, 1999a, 7-8)

⁴⁴ “El “más allá” no es ni un nuevo horizonte ni un dejar atrás el pasado... Comienzos y finales pueden ser los mitos de sustento de los años intermedios; pero en el fin de siècle nos encontramos en el momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión. Pues en el “más allá” reina un sentimiento de desorientación, una perturbación de la dirección: se trata de un movimiento exploratorio, incesante, que expresa tan bien la palabra francesa *au-dela*. aquí y allí, en todos lados, ton/da, de acá para allá, adelante y atrás.” (Bhabha, 2002, 17-18)

el sujeto postcolonial se autodefine y se autorepresenta fuera de esta bipolaridad.” (Adriaensen, s.f., 58)

Es, en definitiva el espacio de la hibridación, la subversión y la transgresión y también el lugar de la traducción cultural, en donde las oposiciones y divisiones binarias de la modernidad dejan de funcionar y en donde se requiere una negociación para poder transformar el mundo desde una perspectiva políticamente nueva. Efectivamente, el exilio, la diáspora es la situación concreta de Kurapel y esta transnacionalidad que carga en su espalda plantea el problema de definir una cultura construida por otras muchas a partir de la diferencia que comporta la hibridación.

Estos espacios “intermedios” demarcan el terreno desde el cual se pueden desarrollar estrategias de “*Selfhood*” individuales y colectivas. Estas estrategias llevan a un proceso activo de definir la idea de sociedad (comunidad) bajo nuevos signos de identidad como también a lugares innovadores de cooperación y antagonismo. En la creación de tales espacios intermedios – a través de la superposición y desplazamiento de ámbitos de diferencia - se gestionan el interés colectivo y el valor cultural. (Bhabha, 2002, 124; El énfasis es del autor)

Las letras de las canciones son, en su mayoría, compuestas por Kurapel o son poemas musicalizados por él, como es el caso de “Credo del Che” (Kurapel, 1986), poema emblemático del salvadoreño Roque Dalton: “El Che Jesucristo / fue hecho prisionero / después de concluir su sermón en la montaña / (con fondo de tableteo de ametralladoras) / por *rangers* bolivianos y judíos / comandados por jefes *yankees*-romanos.” (Dalton, 1968)

Esta letra ejemplifica el tercer espacio del que habla Bhabha, esta ironía en la relación entre colonizado y colonizador, entre margen y centro, esta intertextualidad que Kurapel instala

como signo del exilio en todas sus composiciones. Sería este tercer espacio el que la performance abre al ser incorporada al teatro, esta unión abre un espacio intersticial híbrido que otorga valor ritual (por ser liminar) al fenómeno representacional. Es en este sentido que Alfonso De Toro (2001) define la poética de Kurapel como una Teatralidad menor, pues es una estrategia de hibridación que admite diferentes escrituras, discursos, textos, culturas, lenguas, razas y territorios para la construcción de una cultura Otra, una cultura propia en este espacio ‘más allá’.

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. (Faúndez, 2008, 42; El énfasis es del autor)

Las letras de sus canciones y los textos de sus obras (que incorporan intertextos y referentes de diversos ámbitos) van conformando un discurso que se prolongará durante los 22 años de exilio y luego, al regreso a Chile, continuarán resonando en la memoria social de algunos pocos. Kurapel es estudiado en varios países por su teatro-performance, sin embargo, su música (que forma parte del aspecto performativo de sus obras) ha sido muy poco investigada y difundida, sobre todo, en Chile, donde solo algunos entendidos conocen sus creaciones y asisten a sus recitales-performativos.

Sus letras, por ejemplo, analizan la situación política de Chile durante los 17 años de dictadura: “quisiera poder cantarte pueblo mío, todo el amor que por ti siento. Cada herida que muerde tu espalda, es un signo que tengo que cantar, destrozando soledades que se arrastran,

retorcidas por semillas de verdad.” (Kurapel, 1978) Denuncian el apoyo norteamericano al golpe militar: “A una orilla del mundo, entre mar y cordillera, del norte llegó la muerte, matando gente indefensa [...] el tirano es valiente, busca la espalda, del peón y del obrero, para hundir sus garras.” (Kurapel, 1976) Kurapel, sin embargo, no separa la voz del lenguaje, que configuran en su canto, un espacio sonoro que se pone en evidencia al situar al oyente frente a la oscuridad del relato, al horror que se relata, creando un campo visual virtual conformado por el imaginario. “El espacio sonoro que genera se experimenta como espacio liminar, como un espacio de continuas transiciones, mudanzas y transformaciones” (Fischer-Lichte, 2011, 260), en donde la voz nunca desaparece tras el lenguaje, puesto que “la voz es en su materialidad ya lenguaje sin tener que ser antes significado.” (Fischer-Lichte, 2011, 263) Aquí, la palabra se concibe como edificadora de realidades y estas realidades heterogéneas van construyendo, a su vez, teatralidades alternas enfrentadas en el cuerpo pulsional y simbólico de la escena.⁴⁵ Pues, durante sus recitales, Kurapel utiliza la performance como medio de expresión, “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.” (Kurapel, 1987, 75)

El cantautor/actor/performer/creador exiliado va construyendo y deconstruyendo, con la palabra, fragmentos de memoria como un gesto político y un *gestus* social: “Se trata de un gesto o de un conjunto de gestos, en los que puede leerse toda una situación social. Este gesto

⁴⁵ Josette Féral define el cuerpo pulsional como un cuerpo constituido de pulsiones y de codificación. A partir de sus pulsiones y sus deseos, explora su interior, su doble y lo hace hablar codificando la teatralidad sobre la escena en signos/estructuras simbólicas. (Cfr., Féral, 2004, 95) Haciendo eco de las teorías de Peter Szondi en su *Teoría del Drama Moderno* (1994) en donde trata la crisis de la poética aristotélica y sugiere que la forma dialogal ya no es adecuada para representar al sujeto moderno fragmentado. Antesala para que Lehmann planteara su teatro posdramático en 1999.

supone una acción dramática, en el sentido teatral del término, que no necesariamente es movimiento, puede ser una palabra, siempre que ésta genere acción dramática. [...] Un solo gesto en el que se lee, pasado, presente y porvenir.” (Barthes, 1986, 97)

Cada canción, cada verso viene a significar la herida desde la que Kurapel grita al mundo las atrocidades de la dictadura y la insatisfacción de la condición de diáspora. El ritmo es lo que establece la relación entre corporalidad, espacialidad y sonoridad, tres tipos de materialidades originadas, en una primera instancia, por la voz y que por medio de la repetición y la divergencia del cuerpo durante sus performance - recitales, transforman el lenguaje en partitura.

Así, “el ritmo desjerarquiza los elementos, los aísla entre sí, los hace aparecer como incoherentes. Crea para cada uno de ellos una estructura temporal propia que difiere perceptiblemente de la de los demás.” (Fischer-Lichte, 2011, 271) Estos “continuos desfases rítmicos del movimiento y del habla” (2011, 271) dan efectivamente la condición de campo de batalla entre el cuerpo y el lenguaje. “[...] sin explicación alguna comienzo a cantarlo acompañándome de la guitarra con una melodía improvisada que jamás había imaginado.” (Kurapel, 2010, 137)



Figura 7: 1ª Bienal Internacional de Performance DEFORMES. Santiago. Chile. 2006.
Alberto Kurapel y Klaudia Attalanta en la obra de Teatro-Performance
“Principio de Incertidumbre” de Alberto Kurapel.
(Fotografía de Susana Cáceres)

Sin embargo, el cuerpo se resiste, forcejea y se defiende y la atención recae sobre dicha resistencia, las letras y los textos son también una música con un ritmo totalmente autónomo y son apoyadas desde fuera con una música-otra (la instrumental, la audiovisual, la lumínica) que pareciera acentuar los latidos del corazón y el movimiento de los órganos.

Así, Kurapel crea el Teatro Performance y al incorporar la performance con todas sus características híbridas y liminares, rompe la representación generando un tercer espacio intersticial, lugar de la neoritualidad escénica, que negocia entre dos expresiones disímiles en su concepción: el teatro (representación y centro) y la performance (presentación y margen).



Figura 8: Klaudia Attalanta en la presentación del libro “El actor performer” de Alberto Kurapel
Universidad de las Américas, 30 de agosto de 2010
(Fotografía: U. de las Américas)

Conclusión

Ante las preguntas que originaron esta investigación: ¿Es posible que la incorporación de elementos de la performance, que realiza Alberto Kurapel para crear su teatro-performance, pueda neoritualizar el hecho teatral? ¿Cómo, de qué manera? La respuesta pareciera ser una: Por medio de la sensibilidad, inteligencia, erudición artística y de la empatía de su creador e intérpretes. Pues han comprendido que un pueblo sin memoria no existe y que el arte es el medio más eficaz para reconstruir la memoria social y particular de los individuos.

A través de una exploración de los motivos escénicos del teatro performance, basados en la memoria fracturada y el exilio, se ha podido determinar cómo ambos signos se incorporan por medio de la performance que abre un espacio intersticial, una grieta en la función tópica del teatro, rompiendo la representación para volverla fragmentada. En estos espacios *in between*, se injerta la presentación como medio de expresión del actante escénico. La performance, así, otorga una neoritualización a la escena teatral por medio de la hibridación del lenguaje espectacular y de la función liminar que le impone este tercer espacio significacional.

A su vez, hacer visible el proceso de creación expone la derrota de la hegemonía de la construcción teatral, permitiendo que la performance transmita un nuevo sentido ritual a la escena, comportando la alteridad que habita este espacio.

El cuerpo, dentro de la concepción estética del teatro-performance, es el lugar de la memoria, de la herida, del exilio. Se presenta quebrado de convencionalismos y abierto a la *différance*, crisol de infinitas posibilidades de encuentro con el espectador, pues: “El eco marca la fractura, la fractura, la división y la alteridad en toda su violencia. La semejanza. De esta forma, instala su otredad dentro de la lengua adquirida, se instala en un espacio que no es ni este ni aquel, es un espacio entre, un espacio que evita el margen pero que revela su *différance* en la doble articulación lingüística (diferir/-referir).” (Kurapel, 1999a, 10) Es así como, el actor performer se convierte en la encarnación del rito escénico por medio de su cuerpo y expresión multiculturales, traspasando el significado de la insatisfacción a los “márgenes ocultos de la teatralidad.” (Kurapel, 2008, 15)

Kurapel hace presente que el actor es el signo más importante del fenómeno teatral al ser el chamán que organiza el cosmos escénico. (Cfr., Kurapel, 2004, 67) En la ceremonia teatral-performativa, la disposición espacial de los cuerpos y sus posiciones vienen a acentuar lo que Diderot afirma: “que el teatro no tenga para ustedes ni espalda ni frente.” (Diderot. Cit. En: Banu, 2008, 3)

Es fundamental tener presente, dentro de esta dimensión estética, que Kurapel pone en un mismo nivel jerárquico todos los elementos de la puesta en escena, lo que permite experimentar esta vivencia del cuerpo en un espacio real democrático compartido por actores y espectadores. El espacio del exilio, surge entonces como una estructura difusa, disipativa⁴⁶, que da origen a un nuevo orden visual: “del espacio del espectáculo al espectáculo del espacio.” (Féral, 2004, 198)

⁴⁶ Las **estructuras disipativas** constituyen la aparición de estructuras coherentes, auto-organizadas en sistemas alejados del equilibrio. Se trata de un concepto creado por Ilya Prigogine en 1967 y que lo llevó a ganar el Premio Nobel de Química en 1977 «por una gran contribución a la acertada extensión de la teoría termodinámica a sistemas alejados del equilibrio, que sólo pueden existir en conjunción con su entorno». El término *estructura disipativa* busca representar la asociación de las ideas de orden y disipación. El nuevo hecho fundamental es que la disipación

El teatro performance es una puesta en abismo que contiene el ritual primigenio y que recupera el sentido original del teatro y la teatralidad por medio de la performance. En este tercer espacio, la representación no es mimética, pues se configura por medio de partituras escénicas que permiten abrir espacios intersticiales en donde se produce la relación directa con el espectador, pues el rito irrumpe lo real/cotidiano y la evidencia de simulacro poniendo en marcha un texto performativo liminar, y por ello, transformador.

Hay, en el teatro performance, diversas concepciones de espacio que se configuran de manera rizomática y que constituyen el tejido espacial de las obras. El espacio despojado de escenografía e intervenido con la instalación es una experiencia basada en el encuentro íntimo con el espectador dentro de un espacio virtual, “un espacio que ha sido creado por la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece”. (Féral 2004, 95) La relación entre el espacio del espectador, el espacio virtual y el espacio escénico, admite que la percepción se dé con continuidad y simultaneidad, permitiendo así, que las obras constituyan una síntesis de muchas temporalidades que se entrecruzan. Esta síntesis se da también en cuanto a espacio textual, de la obra bajo la obra, el relato del exilio entramado con el relato de su puesta en escena ‘aquí y ahora’.

El uso de los espacios de representación no convencionales y la relación que se establece entre actor y espectador dan cuenta del sentido original del teatro, que se recupera por medio del objetivo social que Kurapel otorga a toda su creación:

de energía y de materia, que suele asociarse a la noción de pérdida y evolución hacia el desorden, se convierte, lejos del equilibrio, en fuente de orden. (Ver Prigogine, 1983)

El sentido original del teatro [. . .] consistía en ser un juego social, un juego de todos para todos. Un juego en el que todos son participantes, participantes y espectadores. El público colabora como factor integrante. El público es, por así decirlo, el creador del arte teatral. Existen así tantas partes representantes que constituyen la fiesta del teatro que no se pierde su carácter social fundamental. El teatro implica siempre una comunidad social. (Hermann. Cit. En: Fischer-Lichte y Roselt, 2008, 3)

Sin lugar a dudas, la Compagnie des Arts Exilio se constituye como una comunidad social y artística que funda su experiencia en torno a la ceremonia escénica, vista y comprendida como una presentación/representación compartida más que como un sistema aislado de expresión.

La memoria revivida, permite el convivio dentro de una atmósfera de nomadismo y despojo. Nadie puede quedar excluido de esta realidad. Y ninguna realidad puede quedar excluida de la memoria.

Kurapel restituye la dignidad del reconocimiento de la derrota, revirtiendo la *dañabilidad*⁴⁷ que provoca el olvido. La memoria es restaurada por medio de la exposición brutal del cuerpo estallado en un espacio/cuerpo utópico de la escena. A su vez, el sonido crea imágenes acústicas que quedarán grabadas en el alma del espectador, no pudiendo evadir la responsabilidad del conocimiento. Todos se han convertido en exiliados. La imagen traspasa el imaginario al cuerpo-espectador por medio de la sensación afectada de los sentidos. Las

⁴⁷ En la lengua española no existe tal palabra. En inglés podría ser una unión entre las palabras *damageability* (damnificación) y *damaged* (dañado). “Si tomamos la precariedad de la vida como punto de partida, entonces no hay vida sin la necesidad de cobijo y alimento, no hay vida sin una dependencia de redes más amplias de sociabilidad y trabajo, no hay vida que trascienda la dañabilidad y la mortalidad.” (Butler, 2010) Butler toma el término *dañabilidad* de Jay Bernstein (2001) “Adorno: Disenchantment and Ethics”. Para Butler: “Considerar la precariedad implica el conocimiento del daño sufrido por todo sujeto -al conformarse en tanto tal- y su dañabilidad. Por este segundo término considera el presente y el futuro de todo sujeto en relación con él mismo y con los otros, puesto que los vínculos son siempre sociales. Si la formación del sujeto implica la violencia, la propuesta por la no violencia es aun más apremiante. La formación normativa del sujeto es un proceso reiterable, no determinante. Por tanto, la no violencia reconoce la existencia de un vínculo social que se deriva de la aprehensión de la igualdad en medio de la precariedad. Para ello Butler considera necesario romper los esquemas culturales diferenciales y reconocer al *tú* de la práctica ética. Es, entonces, una lucha social y política para hacer que la rabia sea algo articulado y eficaz.” (Suarez, 2010, 196,197)

imágenes saltan de la escena/pantalla para tragarse el estupor y la vergüenza del silencio cómplice del devenir histórico.⁴⁸

Es éste su teatro – performance, su canto, su poesía: una constante reparación de la nueva memoria que él reconstruye, atemporal, siempre reciente, memoria que se recrea constantemente y que pareciera no provenir de ninguna Nación conocida. [...] Kurapel muestra la otra cara del destierro, la de la inserción despiadada en otro mundo. Kurapel, el exiliado de sí mismo no encuentra asilo sino en el amor esclarecido en la expresión poética y no sólo construye la grieta sino que es él la grieta, intentando agrietarse cada vez más hasta desaparecer en la voz de su pensamiento poético. No es autobiográfico ya que se presenta como situación social. Sin embargo se muestra como intimidad ontológica en todos los gestos del poema, en la forma de hilvanar poemas con cartas rotas, y relatos profanos que santifica en su misma expresión, signo que denota la intertextualidad, lo bastardo desentrañado, raptado de diversos mundos para ser resemantizado en su voz. (Cattaneo. En: Kurapel, 2003, 17,18)

Esta investigación toma ciertos tópicos que conforman la creación escénica de Alberto Kurapel, sin embargo, quedan muchos otros por analizar. Sería fundamental determinar los códigos de actuación que se utilizan en esta tercera expresión, la poética del director/creador, los trainings que Kurapel propone a sus intérpretes y la filosofía existente tras la concepción artística del teatro performance. Cada uno de estos aspectos ha sido investigado desde la teoría por importantes especialistas del arte de diversas partes del mundo, sin embargo, desde la práctica, no se ha propuesto dicha labor. Estas serían proyecciones prácticas que pueden desprenderse de este trabajo analítico y que aportarían nuevas visiones al teatro nacional.

⁴⁸ Todo esto se puede apreciar claramente en la obra “Off off off off ou sur le toit de Pablo Neruda” (1986). Donde la imagen del cine muestra escenas de tortura, muerte, exilio y desaparición. “Al comienzo de la obra [Off-off-off...] podemos ver una secuencia documental de tortura a una mujer, información descarnada que al incrustarse en la ficción, la transforma en presentación. La historicidad, aparece como un signo entre ficción y realidad, entre presentación y representación.” (Kurapel, 2007)

El exilio escénico es descentralización, es nomadismo perpetuo, es tortura, es desaparición y búsqueda, es denuncia infinita. Kurapel construye un tercer espacio que refleja lo que nos falta como sujetos históricos, pues cada trozo de historia que no se completa, cada información del paradero de los desaparecidos que no se entregue, cada gota de sangre que no se identifique, nos aleja infinitamente de una nueva construcción identitaria, ya que para llegar a ser un pueblo, se requiere primero, ser individuos. Y muchos individuos, en este país, aun no se encuentran. Sin embargo, Kurapel demuestra que aquellos que fueron hechos desaparecer están aquí, tal vez porque solo se puede ser consciente de que:

Existo en este espacio
frente a ustedes
el tiempo
único atributo indomable
hablará como siempre
con sábanas de silencio.

Soy de la memoria olvidada
la presentación
vengo del confuso viaje
del querer ser
viajo en tercera clase.

Represento

me regalan las flores del desamparo
y yo las comparto
con el cartonero
con los vendedores ambulantes
con el alcohólico maldito

que no saben que existo

en la enorme lágrima
de la derrota
navego
mientras escucho clamores
en el desenlace fatal

de cada imagen
que agoniza en este espacio
teatral-performativo.

(Kurapel, 2008, 207)

Bibliografía

ABERCROMBIE, David. (1968) *Paralanguage*. En: "British Journal of Disorders of Communication 3", Londres

ADRIAENSEN, Brigitte. (s.f.) *Postcolonialismo postmoderno" en América Latina: La posibilidad de una crítica radicalmente "heterogénea*. En: <http://www.vlrom.be/pdf/992postcol.pdf>

ÁLVAREZ, Cristian. (2008) *Mariano Picón-Salas y la palabra errancia*. Argos v.25 n.48 Caracas jun. Universidad Simón Bolívar

ARAIZA, Elizabeth. (2000) *La puesta en escena teatral del rito: ¿Una función metarritual?* En: "Alteridades." 10.20, 75-83.

ARTAUD, Antonin. (1970) "El teatro y la ciencia." En: ECO. Revista de la Cultura de occidente. Tomo XXI/1, Mayo. p.p. 1-6

----- (1971) "El teatro y su doble." Gallimard. París

BANU, George. (2008) *De espalda y de frente*. En: Revista Conjunto. N° 148/149 (julio-diciembre), Casa de las Américas, La Habana, Cuba. pp. 2-11

BARROS, José D' Assunção. (2008) "El campo de la historia: especialidades y abordajes". Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile

BARTHES, Roland. (1964) "Essais critiques." Éd. Du Seuil, VI ed., Paris.

----- (1986) "Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces." Paidós comunicación, Buenos Aires

BAUDRILLARD, Jean. (2007) "Cultura y Simulacro." Editorial Kairos, Barcelona.

BAUMAN, Zygmunt. (2005) "Ética posmoderna." Buenos Aires, Siglo XXI.

BHABHA, Homi. (2002) "El lugar de la cultura". Manantial, Buenos Aires

- BENEDETTI, Mario. (S.A.) *Poema Desaparecidos*. En: <http://www.poemas-del-alma.com/mario-benedetti-desaparecidos.htm>
- BERNSTEIN, Jay. (2001) "Adorno: Disenchantment and Ethics". Cambridge University Press. New York.
- BROOK, Peter. (1973) "El espacio vacío." Barcelona. Ediciones Península.
- (1991) *Grotowski, art as a vehicle*. En: The Drama Review. Volume 35, number 1, spring 91. Ediciones New York University/ Tisch School of The Art.
- BRUGGER, Walter. (1988) "Diccionario de Filosofía. Herder." Barcelona. En: <http://www.topia.com.ar/articulos/acerca-de-la-subjetividad>
- BRUNO, Paula. (2009) *Apuntes historiográficos sobre la historia de la cultura*. Revista en línea del Seminario de Estudios de Historia Cultural, Universidad Autónoma de México DF; pp. 1 - 18 En: http://www.historiacultural.net/hist_rev_bruno.htm
- BUTLER, Judith. (2006) "Vida precaria. El poder del duelo y la violencia" Paidós, Buenos Aires.
- (2010) "Marcos de guerra: La vidas lloradas." Paidós Ibérica, Barcelona
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. (1930) *El Rabinal Achí*. En: Anales de la Sociedad de geografía e historia. Año V, tomo VI, N° 3,4, marzo-junio, Guatemala
- CARLSON, Marvin. (1996) "Performance: a Critical Introduction." Nueva York y Londres: Routledge.
- COLASESSANO, Mario. (2010) *El espacio sonoro teatral*. En: Revista de teoría y crítica teatral Telón de fondo, Universidad Nacional del Litoral, Argentina
- CORNAGO, Oscar. (2011) *Dramaturgia para después de la historia*. En: Varios autores. "Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación." CENDEAC, España.
- CHILE HOY. (1973) *Crítica de teatro. Obra George Dandin de Molière*. Junio. Santiago de Chile. [Archivo personal de Alberto Kurapel]
- CRUZINSKI, Serge. (1994) "La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)" Fondo de Cultura Económica, México.
- DALTON, Roque. (1968) *Credo del Che*. En: <http://verbiclara.wordpress.com/2011/03/02/el-credo-del-che-roque-dalton/>
- DERRIDA, Jacques. (1972) "Margini della filosofia". Einaudi, Torino
- (1989) "La Escritura y la Diferencia." Ed. Anthropos. Barcelona

- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1980) "Las mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia." Tomo 2. Minit, Paris.
- . (1990) "Kafka: por una literatura menor." Ediciones ERA S.A., México.
- DE TORO, Alfonso y Fernando DE TORO. (1999) "Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX." Vervuert-Iberoamericana
- DE TORO, Alfonso. (1997) "Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica. Postmodernidad y postcolonialidad." Vervuert. Iberoamericana.
- . (2001) *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.
- . (2004) *Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (con especial atención al teatro y la performance' latinoamericanos)*. En: Alfonso de Toro (ed.) "Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo." Universidad de Leipzig, Alemania
- DE TORO, Fernando. (1999) *Prólogo* En: Kurapel, Alberto. "10 obras inéditas." Ediciones Humanitas. Canadá- Chile. 2da edición. pp. 7-8.
- . (2004) "Identidad, alteridad y el tercer espacio: el teatro de Alberto Kurapel." Editorial iberoamericana, Madrid
- . (2011) *Performance. ¿Qué performance?* En: Intersecciones III. Galerna, Buenos Aires
- DÍAZ CRUZ, Rodrigo. (2008). *La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance*. En: Revista Nueva Antropología, vol. XXI, núm. 69, julio-diciembre (pp. 33-59). México: UNAM.
- DIÉGUEZ, Ileana. (2007) "Escenarios liminales." Atuel, Buenos Aires.
- DUBATTI, Jorge. (2004) *Cultura teatral y convivio*. En: Revista Conjunto 136. Casa de las Américas, La Habana, Cuba
- DURKHEIM, Èmile. (2000) "Las Formas Elementales de la Vida Religiosa." Colofón. México.
- ECO, Umberto. (1984) "Obra abierta." Barcelona. Editorial Ariel, S.A.
- EGURBIDE, Begoña. (2013) *La forma de la memoria. Memoria lenticular*. Universidad de Catilla. La mancha. Tesis doctoral, Nuevas prácticas culturales. Facultad de bellas artes de cuenca. En: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/3830/TESIS%20Egurbide%20Marga%C3%B1%20B3n.pdf?sequence=1>

ELIADE, Mircea. (1974) *La nostalgia del paraíso en las tradiciones primitivas*. En: Irving Louis Horowitz (compilador y director), *Historia y Elementos de la Sociología del Conocimiento*, EUDEBA, Bs. As.

----- (1976) *Los mitos y el pensamiento mítico*. En: “Mitos.” Editorial Labor, S.A. Barcelona

----- (1978) “Historia de las creencias y de las ideas religiosas I. De la Prehistoria a los misterios de Eleusis.” Ediciones Cristiandad, S.A., Madrid.

----- (1991) “Mito y realidad.” Editorial Labor S.A. Traducción: Luis Gil. Primera edición en Colección Labor, Barcelona.

----- (1998) “Lo sagrado y lo profano.” Editorial Paidós, Buenos Aires.

ENCICLOPEDIA ITALIANA. www.treccani.it (<http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/testimonianza/>)

FÉRAL, Josette. (2004) “Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras.” Galerna. Buenos Aires.

FERREIRO, Alejandra. (2013) *Una mirada a la investigación cualitativa desde las artes. Algunos aportes metodológicos y conceptuales de las artes escénicas*. CENIDI-Danza José Limón Societarts. En: *Revista de Artes y Humanidades – Facultad de Artes UABC No. 4, Vol. II – Enero-Abril*

FISCHER-LICHTE, Erika. (2011) “Estética de lo performativo”. Abada Editores, Madrid

FISCHER-LICHTE, Erika y ROSELT, Jens. (2008) *La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral*. En: *Revista Apuntes 130*, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile, pp. 115-125

FONTANA, Josep. (1976) *Prólogo*. En: Cardozo y Brignoli. (1976) “Los métodos de la historia”. En: <http://www.muldia.com/Historia/charruas/historia1.htm>.

FORRADELLAS, Joaquín y MARCHESE, Ángelo. (1989) “Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.” Barcelona. Editorial Ariel, S.A.

FOUCAULT, Michel. (1966) “El cuerpo utópico. Las heterotopías.” Nueva Visión, Argentina

----- (1967) *De los espacios otros*. Conferencia traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Corrección revisada por Caosmosis-Universidade Invisíbel. En: <http://es.scribd.com/doc/42837519/Los-Espacios-Otros-Foucault#download>

----- (2000) “Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)”. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., Argentina.

FAÚNDEZ, Tania. (2008) *Alberto Kurapel: Una neo vanguardia Latinoamericana*. Tesis para optar al Título de Actriz, Facultad de Artes, Departamento de Teatro, Universidad de Chile. Santiago de Chile,

FRAZER, James George. (1944) "La rama dorada." Fondo de Cultura Económica, México

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1981) *Cultura y sociedad: una introducción*. Cuadernos de información y divulgación para maestros bilingües. Primera edición. Dirección General de Educación Indígena de la SEP México. En: <http://es.scribd.com/doc/57587395/canclini-Una-definicion-restringida-de-cultura>

GEERTZ, Clifford. (1997) "La interpretación de las culturas". Barcelona, Gedisa editorial

GENETTE, Gérard. (1989) "Palimpsestos. La literatura en segundo grado." Taurus, Madrid

GOLDBERG, RoseLee. (2001) "Performance-Live Art Since The 60s." London Cit. En: Fischer-Lichte, Erika y Jens Roselt. (2008) *La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral*. Revista Apuntes 130 pp.115-125, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile En: <http://es.scribd.com/doc/190340374/10-La-atraccio%CC%81n-del-instante-Fischer-Lichte>

GROTOWSKI, Jerzy. (1970) *Artaud y el teatro de la crueldad*. En: ECO. Revista de la Cultura de Occidente. Tomo XXI/1

------. (1980) "Hacia un teatro pobre." Siglo XXI, México

------. (1990) *El performer*. En: Revista Apuntes, N° 100, Otoño-Invierno, Escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

GUGLIELMI, Flavio. (2006) *Construcción de la otredad en la filosofía contemporánea*. [En línea]. Comunicaciones Científicas y Tecnológicas. Disponible de World Wide Web:<http://www.unne.edu.ar/Web/cyt/cyt2006/02-Humanidades/2006-H-032.pdf>

HAWKING, Stephen. (2002) "El universo es una cáscara de nuez" Editorial Crítica, Barcelona

HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; Carlos FERNÁNDEZ COLLADO Y Pilar BAPTISTA LUCIO. (1991) "Metodología de la investigación." México. McGraw - Hill Interamericana de México, S.A. de C.V.

HOCART, Arthur. (1985) "Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos." 2° ed., Siglo Veintiuno Editores, España.

JAY, Martin. (2008) "Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX." Ediciones AKAL. Madrid.

JENSEN, Ad. E. (1966) "Mito y culto entre pueblos primitivos." 1° ed., México, Fondo de cultura económica.

JORDÁN, Laura. (2014) *Garganta de piedra: el canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta*. En: Revista Resonancias, Vol. 18, número 34, enero-junio. pp. 15-35.

- KURAPEL, Alberto. (1976) *A una orilla del mundo*. Letra de canción. Disco L.P. “Amanecerá la siembra.” Canadá
- (1978) *Vigilia de ti*. Letra de canción. Disco L.P. “A tajo abierto”. Canadá
- (1986) Canción *Credo del Che*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=J2MY6XaRdAo>
- (1987) *Primer manifiesto de la Compagnie Des Art Exilio*. En: “3 performance teatrales de Alberto Kurapel”. Humanitas, Nouvelle optique, Montreal
- (1991) “Pasarelas.” Ediciones du Trottoir. Montreal, Canadá.
- (1993) “Station Artificielle”. Ediciones Humanitas, Canadá.
- (1999a) “10 obras inéditas de Teatro-Performance.” Editorial Humanitas. Chile-Canadá.
- (1999b) “Margot Loyola: la escena infinita del Folclore.” Fondart. Santiago. Chile.
- (2003) “Ventana vestida de vaivenes / Finestra vestita di presenze” Mauro Baroni Editore, Viareggio-Lucca, Italia.
- (2004) “Estética de la insatisfacción en el teatro performance.” Editorial Cuarto propio, Santiago de Chile
- (2006) “Orbe Tarde.” Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile
- (2007) *La performance-teatral: memoria-historicidad, desconstrucción e hibridez*. Congreso de la asociación mexicana de investigadores teatrales AMIT, México. En: NÚA. Revista de artes escénicas y performativas. En: <http://revistanua.wordpress.com/mas/nua-1-e-nua-2/alberto-kurapel-la-performance-teatral/>
- (2008) “Reflejos abrazados. Teatro performance.” Humanitas, Santiago de Chile.
- (2009) *Teatro-Performance: Creación en el abismo de la Presentación /Representación*. Santiago de Chile: Conferencia inédita. (Manuscrito)
- (2010) “El actor performer.” Cuarto Propio. Santiago de Chile
- (2012) “Estación Artificial”. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile
- KRISTEVA, Julia. (1978) “Semiótica 1 y 2.” Fundamentos, Madrid
- LEBLANC, Huguette. (1983) *Alberto Kurapel: canto y poesía de exilio*. Éditions Coopératives de la Mêleé, Quebec, Canadá. En: <http://kurapel.blogspot.com/>
- LIDDELL, Angélica. (2007) “Perro muerto en tintorería: los fuertes.” Centro Dramático Nacional, Madrid

MELGAR BAO, Ricardo. (2001) *El universo simbólico del ritual en el pensamiento de Víctor Turner*. En: Revista de investigaciones sociales, año V, número 7, Instituto nacional de antropología e historia de México

MERCAU, Horacio. (2011) *Atestación y atribución: Hacia una ontología del sí mismo como otro en Paul Ricoeur*. En: Revista digital Problemata: R. Intern. Fil. Vol. 02. No. 02. pp. 274-290 En: file:///C:/Users/Claudia/Downloads/Dialnet-AtestacionYAtribucionHaciaUnaOntologiaDelSiMismoCo-3834841.pdf

MENDOZA, Martha. (2010) *Performance y drama social: la representación de la batalla del 5 de mayo en una localidad mexicana*. En: Convergencia, Revista de ciencias sociales, Vol. 17, núm. 54, septiembre-diciembre, pp. 93-110, Universidad Autónoma de México, México.

MUGUERCA, Magaly. (2011) *Mutaciones del "Teatro de director". Alberto Kurapel y Antunes Filho en el inicio de los años 80's* (pp. 88-105) Cátedra de Artes N° 10: 88-105 Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile

NAGY-ZEKMI, Silvia. (s.f.) *Estrategias postcoloniales: La deconstrucción del discurso eurocéntrico*. State University of New York at Albany

NERUDA, Pablo. (1961) "Cantos ceremoniales (1959-1961)." Losada, Buenos Aires

OSTEN, Jarich. Cit. En: RIVANO, Juan. (1997) "Los mitos. Su función en la sociedad y la cultura." Bravo y Allende editores, 2° ed., Chile

OTTO, Rudolf. (1980) "Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios." Editorial Alianza, Madrid

OVIDIO. (s.f.) *Las Tristes*. En: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/las_tristes.pdf

PAVIS, Patrice. (1980) "Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología." Ediciones Paidós, Barcelona

PAZ, Octavio. (1972) "El arco y la lira." Fondo de Cultura Económica. México.

PRIGOGINE, Ilya. (1983) "¿Tan sólo una ilusión?" Editorial Tusquets, Barcelona

QUESADA TALAVERA, Balbino. (2011) *Aproximación al concepto de "Alteridad" en Lévinas. Propedéutica de una nueva ética como filosofía primera*. Investigaciones Fenomenológicas, vol. monográfico 3: Fenomenología y política. En: http://www.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen_M.03/pdf/25_QUESADA.pdf

RICOEUR, Paul. (1996) "Sí mismo como otro." Siglo XXI, Madrid, España

RODRIGUEZ MAGDA, Rosa María. (2004) "Transmodernidad". Anthropos, Barcelona

- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. (2004) "El mundo de Buñuel." Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza
- SAUSSURE, Ferdinand. (1995) "Curso de lingüística general." ed. Payot, París.
- SAYRE, Henry. (1989) *The object of performance. The American avant-garde since 1970.* The university of Chicago press, Chicago and London.
- SCHAEFFER, Pierre. (1988) "Tratado de los objetos musicales." Alianza Editorial, Madrid.
- SCHECHNER, Richard. (1987) Cit. En: Turner, Victor: "Anthropology of performance." PAJ Publication, New York
- SUAREZ, Paola. (2010) *Reseñas bibliográficas: Judith Butler: Marcos de Guerra. Las vidas lloradas.* Páginas de Filosofía, Año XI, N° 13 (primer semestre), Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue. Argentina.
- ŠVOB-ĐOKIĆ, Nada. (2008) *Espacios culturales abiertos en busca de nuevas fronteras.* Revista CIDOB d'Afers Internacionals 82-83, pp. 57-65
- TATARKIEWICZ, Władysław. (1989) "Historia de la estética II. La estética medieval." Akal, Madrid.
- TEILLIER, Jorge. (1999) *Poema IV.* En: "Crónicas del forastero." Editorial Colihue, Buenos Aires
- TODOROV, Tzvetan. (1975) "Poética." 2° ed. Buenos Aires. Editorial Losada.
- (1993) *La memoria amenazada.* Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales. En: www.cholonautas.edu.pe
- TURNER, Víctor. (1964) *Entre lo uno y lo otro: El período liminar en los "Rites de passage".* Conferencia. (Documento pdf) Publicado originalmente En: The proceedings of the American Ethnological society, Pittsburgh
- (1975) "Drama, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society." Cornell University
- (1986) "Dal rito al teatro." Il Mulino, Bologna
- (1987) "Anthropology of performance." PAJ Publication, New York.
- (1988) "El proceso ritual: estructura y anti-estructura." Taurus, Madrid
- (1999) "La selva de los símbolos." Siglo XXI, Madrid
- UBERSFELD, Anne. (2002) "Diccionario de términos claves del análisis teatral." Buenos Aires. Editorial Galerna.

VARIOS AUTORES. (2007) "Historia del Teatro Para Principiantes: Desde sus orígenes hasta el siglo XXI." Longseller, Buenos Aires, Argentina

VITALE, Francesco. (s.f.) *Decostruzione*. En:
http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/decostruzione_b.html

VIVIESCAS, Víctor. (2006) *Dramaturgia colombiana: El hombre roto*. En: Revista Conjunto 141: 22-32. Casa de las Américas, La Habana, Cuba

----- (2010) *La escritura fragmentaria y el testimonio de la desaparición en la escritura dramática colombiana*. En: Beatriz J Rizk; Nelsy Echávez-Solano. "Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas." Homenaje al Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami. Ediciones Universal

WHITE, Hayden. (1992) "El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación." Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona

ZAVALA, Iris. (1996) "Bajtín y sus apócrifos." Editorial Anthropos, Puerto Rico

ZIZEK, Slavoj. (2003) "El sublime objeto de la ideología." Siglo XXI editores, Buenos Aires.

Anexos

1. Principales publicaciones, obras, discos, premios y festivales

PRINCIPALES PUBLICACIONES

- (1987) 3 Performances Teatrales. Ediciones Humanitas. Canadá.
- (1989) Prometeo encadenado según Alberto Kurapel. Ediciones Humanitas. Canadá.
- (1991) Pasarelas. Les Editions du Trottoir. Canadá.
- (1991) La Compagnie des Arts Exilio y el tercer teatro. En: La Escena Latinoamericana. Revista semestral. Mayo. Número 6. Editorial Galerna.
- (1991) Carta de Ajuste ou N´avons plus besoin de calendrier. Ediciones Humanitas. Canadá.
- (1993) Station Artificielle. Canadá. Ediciones Humanitas.
- (1995) La bruta Interférence. Ediciones Humanitas. Canadá.
- (1998) Margot Loyola: la escena infinita del Folclore. Fondart. Santiago. Chile.
- (2002) 10 obras inéditas. Ediciones Humanitas. Canadá-Chile.
- (2004) La estética de la insatisfacción en el teatro performance. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile.
- (2006) Orbe Tarde. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile.
- (2007) Soy Mares y Ciudades. Edit. Universidad Bolivariana, Santiago de Chile
- (2008) Reflejos Abrazados. Humanitas, Canadá
- (2010) El actor performance. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile

PRINCIPALES OBRAS CREADAS:

- “Exitlio in Pectore Extrañamiento” (1983)
- “Mémoire 85/Olvido 86” (Canadá, 1986)
- «Off Off Off ou Sur le toit de Pablo Neruda” (Canadá, 1986)
- “Recyclage” (Canadá, 1986)
- “Altitude Variable” (Canadá, 1987)
- “Prométhée enchaîné selon Alberto Kurapel”. (Canadá, 1988)
- “Carta de Ajuste ou Nous n´avons plus besoin de calendrier” (Canadá, 1989)
- “Indicios/Signes” (Canadá, 1989)
- “Aurores Móviles” (1990)
- “Colmenas en la Sombra ou l’Espoir de l’arrière garde” (Chile, 1992)
- “Utopía/ Sans Arrêt” (1993)

“La Bruta Interference” (Canadá, 1994)

“La Hora Porvenir” (Chile, 2000)

“Blasones” (Canadá, 2002)

“Inesperanzas” (Venecia, 2003)

«Principio de Incertidumbre» (Chile, 2006)

“Desplazados” (México, 2007, California, 2008, Cusco, Arequipa, 2009)

“Confines”. (Chile, 2008)

PRINCIPALES DISCOS:

Formato vinilo y cassette: Amanecerá la Siembra (1975)

Guitarra Adentro (1977)

A Tajo Abierto (1978)

Las Venas del Distanciado (1979)

Contra-Exilio (1982)

Guerrilla (1986)

Confidencial / Urgent (1989)

Bandas Originales de las Performances teatrales de la Compagnie des Arts Exilio (1991- cassette)

En formato CD: Cantos del Forastero. (2000)

El ayer de nuestro hoy (2005)

Acantilados. (2014)

PREMIOS DESTACADOS:

2011: Premio Escrituras de la Memoria por su ensayo “El Actor Performer.” Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.

2001: Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, a la mejor obra de teatro publicada: «Alberto Kurapel, 10 Obras Inéditas. Teatro-Performance», Editorial Humanitas. Santiago-Montreal.

1976: Gran Premio Especial de Poesía F. de Santis. Italia.

1976: Medalla de Oro en el Concurso Internacional « Verso il Futuro». Avellino. Italia.

PRINCIPALES FESTIVALES:

El Festival de Théâtre des Amériques, Canadá, 1987

Le Festival International de Théâtre d'Europe, France, 1988

The International Festival of Popular Theatre, en Sydney, Nova-Scotia, 1987

La Tercera Edición del Festival Internacional de Teatro Latino Americano en Córdoba, Argentina, 1988

El 1er Festival de Teatro de Grupo, en Lima, Perú, 1988; invitado por Eugenio Barba y el Grupo «Cuatro Tablas» de Perú con ocasión del evento “Ayacucho 1988”, en honor de Jerzy Grotowsky.

The Festival of Latin American Theatre en The Catholic University of America, Washington D.C., 1990.

El Festival de Teatro latinoamericano en la Universidad de Santiago, Chile, 1992.

XVIII Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia, 1995.

Festival de Teatro Alternativo de Colombia, 2006

7º Festival Latino Internacional de Los Ángeles, California, 2008

En 2007, es invitado a Rovereto, Italia con su Performance “Los Versos caen hacia arriba”.

En octubre 2006, es el Invitado de Honor en la Bienal DEFORMES, con su obra “Principio de Incertidumbre, Santiago, Chile.

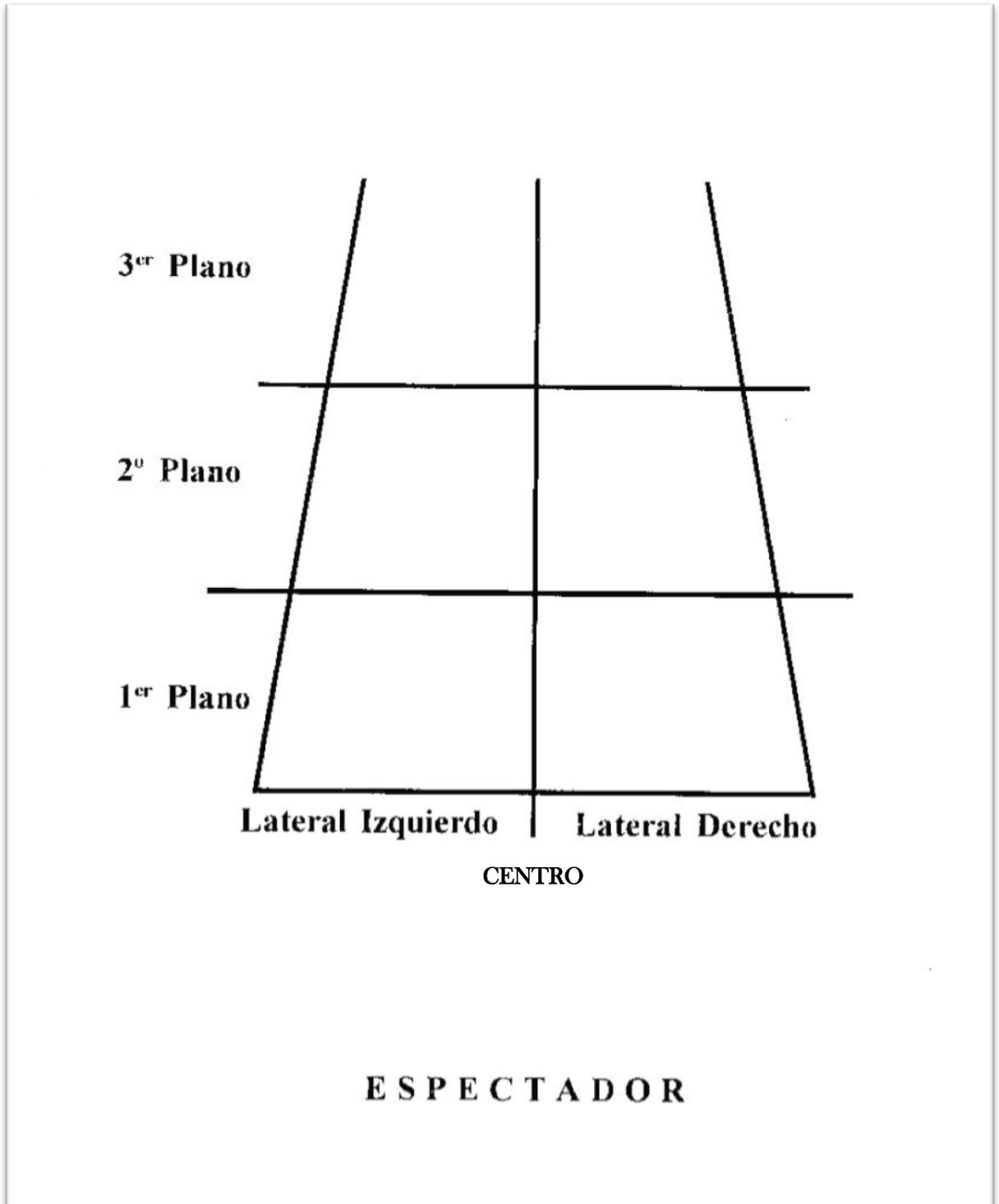
En el 2004 es invitado a dar un Recital en la Sala Filarmónica de Rovereto, Italia, junto al Misterio de las Voces Búlgaras.

2004 Recital “Confines”. Universidad de Trento. Facultad de Sociología. Italia.

En el 2003 es Invitado de Honor al “Festival Internacional de Poesía del Mediterráneo”, en Rabat, Marruecos, donde presenta su performance “Se Perdieron los Orígenes”.

En julio del 2003, es invitado a la Bienal de Venecia con su obra de Teatro-Performance: “INESPERANZAS”.

2. Diagrama de planos escénicos utilizados por Kurapel en sus obras.



NOTAS

1.- Los Planos señalados en la obra, son vistos según la posición del director:

- 1^{er} Plano Lateral Derecho. Es el Plano o zona más cercana al público.
- 1^{er} Plano Lateral Izquierdo.
- 2^o Plano Lateral Derecho.
- 2^o Plano Lateral Izquierdo.
- 3^{er} Plano Lateral Derecho. Es el plano o zona de la escena más alejada del público.
- 3^{er} Plano Lateral Izquierdo.
 - Centro.
 - Centro hacia la Derecha.
 - Centro hacia la Izquierda.

3. Obra Confines de Alberto Kurapel

CONFINES

Esta obra fue creada y presentada en el marco del festival Balmaceda Arte Joven en Santiago de Chile (enero 2008), con el siguiente reparto:

La Joven de Pelo Cobrizo: **Klaudia Attalanta**
La Joven de Pelo Negro: **Loreto Calderón**
El Hombre: **Alberto Kurapel**

Dirección: Alberto Kurapel
Dirección técnica: Susana Cáceres
Instalación: Klaudia Attalanta

En el fondo del lugar teatral-performativo hay un telón en el que se proyectará cine y video. En el centro hacia la derecha cinco muñecos están sentados con instrumentos rotos frente a atriles que sostienen una partitura musical.

En el 1^{er} P. L. I hay una silla, un piso de guitarra, y el libro Orbe Tarde de Alberto Kurapel en el suelo.

En el 1^{er} P.L.I. un metro más atrás, un escritorio con libros, vasos con diferentes piedras de cristal y agua, papeles, armónica, una grabadora de bolsillo, una kalimba, tintero, lapicera a palo y un micrófono sobre esta. Frente al escritorio hay una silla antigua.

En el 2^o P.C.D. hay una precaria mesa de maquillaje.

Todo está en penumbra.

EI HOMBRE

Entra desnudo, lentamente desde el 3^{er} P. L. I. con un incensario en la mano derecha. Se desprende de éste un aroma de mirra y pólvora. Recorre la escena y sale por el 3^{er} P.L.D., mientras se escuchan ladridos de perros y disparos de metralletas.

CINE

La cámara recorre lentamente desde la base a la escultura “Monumento al inmigrante” de Enrique Villalobos Sandoval, subiendo lentamente hasta encontrarse con fragmentos del cuerpo de un hombre que tratan de atravesar dos rectángulos de piedra de ocho metros de altura. Planos detalles a piernas, rostro, brazos, nariz de la figura. Se escucha durante toda la secuencia la Rapsodia sobre un tema de Nicolo Paganini OP 43 de Serguei Rachmaninov

EL HOMBRE

(Entra descalzo a la escena por el 3^{er} P.L.D. vestido con camisa, pantalón. Arrastra con una cuerda al cuello una guitarra. Canta con guitarra "Brotando", canción de A. Kurapel.)

Si callo en atardeceres
mi voz se irá por los rayos
del sol que será mi tumba
en las alturas de un canto.

Y desde allá, reposando
mi tierra abierta en verdores,
seré un chamanto de nubes
en la quebrada de un monte.

Y el que ahora está sangrando
será lo que quiso ser:
el vuelo de una semilla
rozando el amanecer.

Y ya no habrá más que versos
recolectando la siembra
que sonriente y morena
se vestirá en primaveras.

Tengo una lluvia de músicas
que lavará los dolores
de tantos ojos que un día
pintaron de rojo el bosque.

Y el que ahora está cantando
será lo que quiso ser:
el vuelo de una semilla
rozando el amanecer.

(Luego canta "Aguazales", tonada-canción de A. Kurapel)

Hoy duermo el despertar
que hirió mi sueño amancay
de los caminos,
de esos caminos sueltos
que enredaron mis andares;

desvelados de potreros
cuando corría el invierno
a llorar montaña adentro.

Duermo la tierra
y la piedra,
la niña de pelo negro. Duermo mi espiga
guitarra,
y el hambre tocando a muerto.

Durmiendo me veo allá
en el canto pequeñito
de un gorrión,
que en una lluvia de Octubre
rompió su grito, naciendo
en el techo de mi infancia
para caer al silencio
que rompía mi garganta.

*(Toma el libro Orbe Tarde, del suelo, y lee los
poemas: Vieja Historia Vieja, Romance y y
Pasaje Virgen del Carmen.)*

VIEJA HISTORIA VIEJA

Deambulando por hechizos inocentes
de erosiones
no saben ya qué hacer
reventándose
entre el desamparo
y las religiones de la Gran Desesperación
los mapuche baj'hai
y
la machi frente al rehue
ruega a Ngenechen
a Cristo y a Nefertitis

penden
crucifijos
sobre los trapelacucha

desde esta perspectiva la acción se presenta como un hecho que puede
o no contener reglas elaboradas () lo insoportable para muchos es

darse cuenta que es ya una sola persona la que va a poner en escena las múltiples funciones dirigiéndolas y siendo dirigida por ella misma / _____ / es lo que en el teatro griego se conocía como el *didaskalos* esta función la encontramos practicada en diversas épocas como en la Edad Media donde el actor más considerado se encargaba de la escenificación de los Misterios o en el Renacimiento donde el escenógrafo era el encargado de la dirección de la obra _____

la Cordillera esmaltada
los pehuenes ofreciendo el fruto
como un pan de alturas
mentirosamente cercanas

ROMANCE

Recién llagada de infieles manteles
eximida de toda alegría
acariciaba con sus cansadas mejillas
los muñones de la soledad

y en los atardeceres infectados
era una Claudia Schiffer
venida de una población callampa.
allí donde nació y murió
mi destino

PASAJE VIRGEN DEL CARMEN

Un precario atisbo
en coloridos estampidos
desmiente
los derrumbes de colinas
de bosques
de confianzas

porque tus ojitos
recorriendo
el remolino de polvo
en el callejón

juegan

con la bronquitis crónica
y el roto cascabel

EL HOMBRE

(Se dirige a una precaria mesa de maquillaje ubicada en el 2º P.C.D., con un color negro dibuja en su mejilla y ojo izquierdos, una figura geométrica perteneciente a un maquillaje encontrado en la Civilización Moche.)

VOZ_OFF

“No quiero más una vida particular pues cuando me quedo sola, yo no existo. Yo solo existo en el diálogo.” Clarice Lispector. Canta Imperfecto Recuerdo de Alberto Kurapel.

EL HOMBRE

(Canta frente a un micrófono con instrumentación grabada “Imperfecto Recuerdo”, mientras se ilumina detrás de él, en 2º P.L.I., a un cuarteto compuesto por muñecos que tienen adheridos a sus cuerpos instrumentos rotos; violín, flauta travesa, mandolín, arpa.)

Alargaste tus brazos
y en ese esclarecido gesto para mí
dislocaste los minutos del sentido.
Me abrazaste
impidiendo al frío de la pieza
adueñarse del quejido.
Nos quemaba
la ilusión de desnudar, rebautizando
mi penumbra y tus designios.
Chasqueaba el viento
restallaban tus pezones.
Los pensamientos levantaban vuelo
mezclando amores y secretos
con retazos de jadeos infinitos.
Atardecemos manantiales, lágrimas y besos
que de ser tan tuyos
me retrataron entero, con todo el futuro
incierto
en el modo extranjero de tus ruegos.

Tus piernas, tus nalgas
reflejaban la ruta del misterio y del sentir
transitando el ardor de un sol remoto.
Tus manos
recorrían una historia de tu historia
que en tu aroma, es la mía.
Callando
en tus temblores y ofrendándome el rosal
de tu existencia, vida mía...

La luz al entrar por la ventana
del alba
babea de cansancio los párpados
hasta el dormir
y quien despierte primero
tendrá la bendición
de ver al cuerpo humano
rehaciéndose mil veces
por el milagro cotidiano
del deseo imaginado
de ser dos
hasta la muerte...imaginada

(Va al 1^{er} P.L.I. Se sienta.)

CINE

Una joven desnuda da vueltas lentamente contra un muro de ladrillos hasta perderse en la oscuridad. Luego la cámara va en zoom a un candado oxidado que mantiene cerrado un portón. En travelling-in sigue los pies y luego la espalda de un hombre robusto, gordo, en camiseta sin manga y blue jeans que empuja una carretilla y una pala. Llega a un lugar cubierto de malezas, excava, desenterrando televisores que arroja brutalmente a la carretilla. Los cubre con un gran paño rojo, luego se devuelve y se pierde por el camino, desde donde vino, mientras se escucha la Suite en Re m. de Marin Marais. (Esta secuencia alude a lo que

el dictador en Chile denominó *Operación Retiro de Televisores*, como clave secreta para ordenar la exhumación de los cuerpos de detenidos desaparecidos fusilados o muertos en la tortura para dinamitarlos o lanzarlos al mar, atados a un riel, alrededor del año 1978.)

VOZ_OFF

Una única esperanza hay, sin embargo, que me puede consolar en medio de tales desgracias: que éstas no han de durar mucho a causa de mi muerte. Ovidio. Danza.

(Emerge desnuda La Joven de Pelo Negro del traje de un músico y baila deambulando por la escena. Sale por el 3^{er} P.L.D.)

VOZ-OFF NIÑA DE 10 AÑOS

“En el momento en que se me aparece el bardo del devenir” significa que ahora estás errando en ese bardo del devenir. La prueba está en que no puedes ver en el agua el reflejo de tu rostro y que tu cuerpo no tiene sombra.

“Es la prueba de que tu cuerpo no es más que el producto de tu mental y que estás unido a un cuerpo material de carne y de sangre. Ahora tu espíritu tiene que permanecer firme e inquebrantable en su resolución. La firmeza de esa resolución única es de extrema importancia. Hay que dominar a tu espíritu como un caballo llevado por las riendas. Todo aquello a lo que aspire se realizará para ti.”

El libro Tibetano de los Muertos. Canta Avecilla sucia de Alberto Kurapel.

EL HOMBRE

*(Canta con guitarra “Avecilla sucia” ,
canción de A. Kurapel.)*

Avecilla sucia
de las plazas santiaguinas,
celaje magullado, sin olvidos.

En tus patas
llevas la arenilla cansada
de este opaco territorio
abrumado por murmullos de una niebla
arrinconada

excavando simplemente
una temprana sepultura.

Avecilla sucia
corazón de trigo blando
moldeado en la arenilla de las plazas.

Yo te invoco
entre los besos que no di.

Desde este banco verde
diviso aquellas garras escondidas
que me harán sangrar

con la sangre
de los luceros apaleados
en la arenilla de estas plazas.

Avecilla sucia, tú lo sabes
yo canto así.

VOZ-OFF MUJER JOVEN

Maquillaje. “Desde el comienzo de la revolución de los transportes, ciertos hombres tuvieron el mérito de reconocer en el deseo de movimiento, de peregrinación o de viaje, un deseo

relacionado más con la divulgación de la velocidad que con la divulgación de lo lejano y remoto.

Bierbaum se opone a esta tendencia al afirmar en 1903: “La velocidad no es un fin”. Paul Virilio.

EL HOMBRE

(Se maquilla sentado frente a la mesa dibujándose con negro, ahora en la mejilla y ojo derechos, la misma figura anterior de la Civilización Moche.)

EL HOMBRE

(Va hacia el escritorio, se sienta frente a la mesa donde además de libros, hay un micrófono y una pequeña grabadora a casete que utilizará para las diversas cortinas musicales. Toma las hojas del libreto de radioteatro Fausto; y lee interpretando al personaje de Goethe, manipulando los diferentes elementos que hay sobre la mesa, produciendo así los efectos incidentales requeridos por el radioteatro que interpreta, al modo de los años cincuenta.)

FAUSTO

(Cortina musical).

¡Ay! He estudiado ya filosofía,
jurisprudencia, medicina, y luego
teología para mi desgracia,
con caluroso esfuerzo, hasta el extremo.
Y aquí me veo ahora, pobre loco,
y sigo sin saber más que al principio.
Me título de *Magíster* y Doctor,
y pronto hará diez años que, agarrados
por la nariz arrastro a mis discípulos
de arriba abajo, de un lado a otro...
Viendo que no podemos saber nada
y esto casi me quema el corazón.
Claro que soy más sabio que esos tontos,
teólogos, doctores, escritores;
no me afligen escrúpulos ni dudas,
ni me dan miedo infierno ni demonio...
Pero he perdido toda la alegría;

no creo saber nada con sentido,
ni poder enseñar absolutamente nada,
ni a nadie mejorar ni convertir.
Tampoco tengo bienes ni dinero,
ni honor ni distinciones ante el mundo;
¡Ni un perro quisiera esta vida!
Me he dedicado, entonces a la magia,

(Hace sonar las diferentes piedras de cristal al interior de los vasos)

a ver si por palabra y poderío
del espíritu, entiendo algún misterio;
a ver si ya no tengo que decir,
con amargo sudor, lo que no sé;
a ver si a saber llego lo que el mundo
mantiene reunido en sus entrañas,
en toda su potencia germinal
y no quedar enredado en las palabras.
¡Ah clara luna llena, si alumbraras
ahora por vez última mi pena
por la que a medianoche, tantas veces,
he velado sentado ante esta mesa,
hasta que, sobre libros y papeles,

(Arruga papeles, hojea libros. Pausa. Hace sonar tristemente la armónica)

melancólica amiga, aparecías!

(Pulsa la kalimba. Hace funcionar la grabadora: cortina musical. la música va disminuyendo poco a poco junto con la luz.)

¡Ay, si pudiera andar bajo tu amada
claridad por las cumbres de los montes,
rodearme de cavernas con espíritus,
vagar en tu penumbra por los prados,
libre de todo sobresalto de conciencia,
y bañarme, vigoroso, en tu rocío!

¡Ay!, ¿seguiré encerrado en esta cárcel?
¡Agujero maldito en la pared,
donde hasta la querida luz del cielo

por cristales pintados entra turbia!

(Mientras dice los últimos cuatro versos ya al aire sin importarle el micrófono, se pone de pie y comienza lentamente a colocarse un abrigo viejo, muy usado, una bufanda de lana, lentes gruesos, un sombrero ajado, guantes de lana. El performer que hacía el radioteatro se ha transformado en Fausto.)

LA JOVEN DE PELO COBRIZO

(Entra desde el 3^{er} P.L.D., vestida con un traje rojo, con una máscara de acero, descalza. Es El Espíritu de la Primera parte de la tragedia. Se coloca detrás de Fausto, sin que este la vea.)

Vives encerrado detrás de tanto libro
que el polvo cubre y roen los gusanos,
donde hasta lo alto de esa bóveda
se envuelven con papeles ahumados;
rodeado estás de redomas y retortas,
atornillado a fuerza de instrumentos,
entre los trastos de tus antepasados...
¡Es tu mundo! ¡ un mundo esto se llama!
¿Y preguntas por qué tu corazón
se detiene en el pecho, temeroso?
¿Y por qué hay un dolor inexplicable
que estorba el impulso de la vida?
En vez de la Naturaleza viva
que infundió Dios al hombre al producirle,
te rodean solo el humo, el moho,
caparazones muertos y esqueletos.
¡Huye, sal, sal hacia la inmensa tierra!
¿Y aquel libro cargado de misterio,
autógrafo del sabio Nostradamus,
no te será de bastante compañía?
Con él sabrás cómo andan las estrellas,
y, sometida la Naturaleza,
en ti elevará el poder del alma,
tal como habla un espíritu a otro espíritu.
En vano será que la seca reflexión
aquí te explique los sagrados signos;

¡contestadme si es cierto que me escucháis!

FAUSTO

(Se pone de pie va a buscar un libro al extremo opuesto de la mesa, lo hojea, se inclina sobre éste. Mira el signo del Macrocosmos.)

¡Qué delicia irrumpe de repente
al mirarlo, con todos mis sentidos!
Joven, la sagrada dicha de vivir
corre ardiente, por mis nervios y mis venas.
¿Ha sido un dios el que trazó estos signos
que calman el furor en mi interior,
al pobre corazón llenan de gozo
y luego me revelan con impulso
misterioso, las fuerzas naturales?
¿Soy un dios? ¡Todo se hace claro y suave!
En estos trazos puros se evidencia
la Naturaleza activa ante mi espíritu .
Ahora entiendo lo que dice el sabio:
“No está cerrado el mundo espiritual:
es tu alma la que está cerrada y muerta.
Discípulo, levanta, y baña alegre
en la aurora tu pecho terrenal”
(Observa el Signo)

LA JOVEN DE PELO COBRIZO

¡Cómo todo en el Todo se entreteje,
y lo uno en lo otro actúa y vive!
¡Cómo fuerzas celestes, suben, bajan!
¡Con vaivén de perfume en bendición
bajan y entran en la tierra desde el cielo,
sonando en armonía con el Todo!

FAUSTO

¡Qué espectáculo! ¡Ay!, sólo es espectáculo.
¿Dónde captarte, gran Naturaleza?
¿Dónde estáis, pechos, fuentes de la vida,
de donde penden los cielos y la tierra,
y donde el corazón marchito acude...?
Fluís, manáis, y yo ¿deseo en vano?

(Hojea malhumorado el libro y ve el signo del Espíritu de la Tierra)

Este signo, ¡qué influjo más diverso
ejerce sobre mí! ¡Tú estás más cerca mío,
Espíritu de la Tierra! ¡Siento
que mis fuerzas se elevan más y más;
como un vino nuevo, ya me enciendo,
siento valor para lanzarme al mundo,
y asumir el dolor y la dicha de la tierra,
envolverme en tempestades,
y no temblar ante el ruido del naufragio!
Las nubes se acumulan sobre mí...
La luna está escondiendo su fulgor...
La lámpara se extingue...Surge un vapor...
Se encienden rojos rayos rodeando mi cabeza
¡Y un hálito de horror sopla
desde lo alto de la bóveda
y me traspasa entero!
¡Siento que alrededor de mí te envuelves,
espíritu anhelado! ¡Manifíestate!
¡Cómo se me desgarran el corazón!
A nuevos sentimientos se me abren los sentidos.
¡Entregado a ti siento el corazón!
¡Revélate, aunque yo pierda la vida!

(La luz sube y baja en intensidad hasta el final de esta unidad.)

LA JOVEN DE PELO COBRIZO

¿Quién me llama?

FAUSTO

(Volviendo la cara)

¡Visión aterradora!

LA JOVEN DE PELO COBRIZO

Con gran poder aquí me has atraído,
absorbiéndome lejos de mi esfera,
y ahora...

FAUSTO

¡No te puedo soportar!

LA JOVEN DE PELO COBRIZO

Suplicas, sin aliento, poder verme,

poder oír mi voz y ver mi cara;
el fuerte afán de tu alma aquí me atrae
¡y aquí estoy! ¿Qué mezquino horror te invade,
superhombre? ¿Dónde está tu alma y su clamor?
¿Dónde está ese pecho que creó el inmenso mundo,
y lo abrigó y lo guardó, y temblando en gozo,
se hinchó para elevarse y ser igual
que nosotros, los espíritus? ¿Dónde
estás ahora, Fausto, cuya voz
con su fuerza sonó para atraerme?
¿Eres tú quien, rodeado de mi aliento,
tiembla en lo más profundo de la vida
gusano amedrentado, acurrucado?

FAUSTO

¿Huiré de ti, engendro de la llama?
¡Yo soy Fausto, yo soy tu semejante!

LA JOVEN DE PELO COBRIZO

Desbordante de vida, en tempestades
de acción, yo subo y bajo las oleadas,
y me agito de allí hasta allá.
Mi cuna y mi sepulcro
son un perpetuo mar eterno,
un tejido cambiante,
una vida ardorosa;
y así, en el musical telar del tiempo,
voy tejiendo el viviente manto del Creador.

FAUSTO

¡Tú que das vueltas por el ancho mundo.
atareado espíritu, te noto
muy parecido a mí !

LA JOVEN DE PELO COBRIZO

Te asemejas solamente a aquel Espíritu
que comprendes ¡ y no a mí!
(Desaparece por el 1^{er} P.L.D.)

FAUSTO

(Desplomándose)

¿No a ti?
¿Y entonces a quien soy semejante?

¡Yo, semejanza, yo imagen de Dios!
¡Y ni siquiera semejante a ti!

*(El Hombre se saca el abrigo, la bufanda, los
guantes, los lentes, el sombrero y va al micrófono
del cuarteto.)*

EL HOMBRE

(Canta “Comuniones”, de A. Kurapel.)

Tierra y cielo se distancian
dejándonos la misión
de ser puerto perdurable
de la memoria y su voz.

Del techo de los mercados
caen y caen deidades
suntuosas, desfachatadas
predicando en los altares.

¿Dónde está nuestra palabra,
dónde está nuestra mirada.
Deben haberse vendido
en una oculta subasta.

Fervorosas transacciones
acrecientan devociones
alentando las crueldades
con que se rigen los hombres.

Solapados compromisos
insinúan porvenires:
agonía y pasta base
entre el suicidio y el crimen.

(Sale por el 3^{er} P.L.D

*Entra La Joven de Pelo Negro vestida con un
sayo gris, por el 2^o P.L.I., recorre el escenario
percutiendo un tormento con sus dedos que
llevan dedales. Sale por el 2^o P.L.D.)*

CINE:

Se proyecta en absoluto silencio, la secuencia de los pies de un hombre que camina por una calle. En su andar va pisando pequeños pájaros posados en el suelo. La cámara enfoca las suelas con sangre. Los pasos del hombre se pierden. La cámara hace un tilt-up rápido a la copa de un árbol donde hay un kultrun.⁴⁹

(Finalizando la proyección de Cine La Joven de Pelo Cobrizo y El Hombre descalzos, se han situado frente a frente delante del telón de fondo. Comienzan a maquillarse de pie, uno al otro. Una vez finalizado el maquillaje comienzan de desnudarse completamente uno al otro mientras se escucha el Canon y Gigue de Johann Pachelbel.)

LA JOVEN DE PELO NEGRO

(Entra desnuda por el 2º P.L.I. deambula por la escena diciendo :)

“Esta manifestación artística revelará la aniquilación que implica todo tipo de integrismo, despojando así, paulatinamente al siglo venidero de todas aquellas taras y vicios que ha impuesto una Memoria censurada, infinitamente más nociva que el Olvido”. Estética de la Insatisfacción en el Teatro-Performance. Alberto Kurapel.

Queda inmóvil unos segundos. La Joven de Pelo Cobrizo, La Joven de Pelo Negro y El Hombre comienzan a bailar ya desnudos en completo silencio. Finaliza la danza.

EI HOMBRE

(Finalizada la danza va al 1º P.L.I., toma un bombo oculto entre bastidores, comienza la

⁴⁹ Tambor mapuche hecho en un tronco de árbol ahuecado, de forma cónica con boca ancha cubierta con piel de oveja. Es el instrumento de la machi con el que se acompaña en la mayoría de las ceremonias golpeándolo con una baqueta.

introducción de las Coplas. La Joven de Pelo Negro emite prolongados sonidos guturales, junto a la Joven de Pelo Cobrizo que repite fragmentadamente la última parte del texto del Espíritu que interpretó anteriormente, danzando constantemente alrededor de los músicos durante las tres primeras cuartetos que dice El Hombre:)

Vida y no vida respiran
en los surcos de mi voz,
yo canto contra los vientos
el censurado dolor.

Mi infierno está recorrido
por cicatrices que el tiempo
con su certera memoria,
las volvió alfabeto eterno.

Que otros canten a la risa
hay tantos que así lo hacen
por recibir las lisonjas
del rufián y el comerciante.

(La Joven de Pelo Negro da los últimos pasos de danza alrededor de la orquesta con un prolongado sonido gutural. Se detiene. Calla. Se coloca el traje del muñeco del que había emergido. Se sienta en su lugar quedando completamente inmóvil en la posición inicial. Al mismo tiempo La Joven de Pelo Cobrizo después de danzar alrededor del escritorio da un salto quedando tendida, rígida, sobre éste, de costado dando la espalda al público.)

EL HOMBRE

Carcome el llanto, afiebrando
la aurora del ser humano,
el memorial de la sangre
a Saturno está llegando.

Agradezco sus miradas
y ese pensamiento oculto
que se fue por las montañas
del cristal de vuestro mundo.

Como la llama, inmutables
 vamos todos hacia arriba,
 pero no olvidemos nunca
 que abajo es también arriba.

(Da cuatro golpes finales al bombo. La luz hace un definitivo fade-out lento hasta llegar al black-out.)

CINE

Close-Up a una mano que sostiene el incensario entre los pliegues de una cortina de terciopelo verde, mientras se escuchan en fade-in los disparos atronadores mezclados con el Canon y Gigue de Johann Pachelbel que inunda todo el lugar escénico performativo.

FIN

4. Cuadro de análisis de la obra “Confines” de Alberto Kurapel ⁵⁰

ARTE / CULTURA	NEXO	EJEMPLO
Representación Hegemonía / centro	Por medio del personaje Fausto de la obra homónima de Goethe (publicada en 1833).	FAUSTO ¡Qué espectáculo! ¡Ay!, sólo es espectáculo. ¿Dónde captarte, gran Naturaleza? ¿Dónde estáis, pechos, fuentes de la vida, de donde penden los cielos y la tierra, y donde el corazón marchito acude...? Fluís, manáis, y yo ¿deseo en vano? (p. 157)
Presentación Ritualidad / margen	Por medio del cuerpo del performer y de sus desplazamientos y acciones fuera del personaje.	(Entra desnudo, lentamente desde el 3ª P.L.I. con un incensario en la mano derecha. Se desprende de éste un aroma de mirra y pólvora. Recorre la escena y sale por el 3ª P.L.D., mientras se escuchan ladridos de perros y disparos de metralletas.) (p. 145)
Espacio Exilio – diáspora	Por medio de la utilización de elementos extrañados en el espacio despojado de su	En el fondo del lugar teatral-performativo hay un telón en el que se proyectará cine y video. En el centro hacia la derecha cinco muñecos están sentados con instrumentos

⁵⁰ Ver el texto completo de esta obra en anexo N° 3 de esta tesis. La obra se encuentra publicada en Kurapel, 2008, 142-163. Las páginas que se citan en el siguiente cuadro pertenecen a dicha publicación.

	teatralidad.	rotos frente a atriles que sostienen una partitura musical. En el 1ª P.L.I. hay una silla, un piso de guitarra, y el libro Orbe tarde de Alberto Kurapel en el suelo. (...) (p. 145)
Cine / multimedia Multilingüismo	Por medio de la incorporación del cine como lenguaje espectacular.	CINE Una joven desnuda da vueltas lentamente contra un muro de ladrillos hasta perderse en la oscuridad. Luego la cámara va en zoom a un candado oxidado que mantiene cerrado un portón. (p. 150)
Sonido / polifonía Hibridación	Por medio de la voz infantil comunicando un texto proveniente de otro universo dialéctico.	VOZ OFF NIÑA DE 10 AÑOS “En el momento en que se me aparece el bardo del devenir significa que ahora estás errando en ese bardo del devenir. La prueba está en que no puedes ver en el agua el reflejo de tu rostro y que tu cuerpo no tiene sombra. (...) El libro tibetano de los muertos. Canta Avecilla sucia de Alberto Kurapel. (pp. 151, 152)
Iluminación / medios de comunicación Fragmentación	Por medio de la iluminación de los muñecos y sus instrumentos rotos y el uso de <i>playback</i> y micrófono se fragmenta la representación.	(Canta frente a un micrófono con instrumentación grabada “Imperfecto recuerdo”, mientras se ilumina detrás de él, en 2º P.L.I., a un cuarteto compuesto por muñecos que tienen adheridos a sus cuerpos instrumentos rotos; violín, flauta travesa, mandolín, arpa.) (p. 149)
Precisión Ausencia de identificación	Por medio del uso de los planos escénicos y la partitura de acciones de la obra.	En el 1ª P.L.I. un metro más atrás, un escritorio con libros, vasos con diferentes piedras de cristal y agua, papeles, armónica, una grabadora de bolsillo, una kalimba, tintero, lapicera a palo y un micrófono sobre ésta. Frente al escritorio hay una silla antigua. En el 2ª P.L.D. hay una precaria mesa de maquillaje. (p. 145)
Obra abierta Rizoma	Por medio de la incorporación de textos/intertextos que abren los sentidos de la obra y conducen hacia otros diversos significados.	LA JOVEN DE PELO NEGRO (Entra desnuda por el 2º P.L.I. deambula por la escena diciendo:) “Esta manifestación artística revelará la aniquilación que implica todo tipo de integrismo, despojando así, paulatinamente al siglo venidero de todas aquellas taras y vicios que ha impuesto una Memoria censurada, infinitamente más nociva que el Olvido.” Estética de la insatisfacción en el teatro performance. Alberto Kurapel (p. 161)
Polisemia Otridad / alteridad	Por medio de la incorporación de la imagen del otro en el espejo/pantalla.	CINE Se proyecta en absoluto silencio, la secuencia de los pies de un hombre que camina por la calle. En su andar va pisando pequeños pájaros posados en el suelo. La cámara enfoca las suelas con sangre. Los pasos del hombre se pierden. La cámara hace un <i>tilt-up</i> rápido a la copa de un árbol donde hay un kultrún. Corte. (p. 160)
A-tópica Subjetivismo	Por medio de la deconstrucción del sujeto al exponer fragmentos de su imagen sin un topos propio.	CINE <i>Close-up</i> a una mano que sostiene el incensario entre los pliegues de una cortina de terciopelo verde, mientras se escucha en <i>fade-in</i> los disparos atronadores mezclados con el canon y Gigue de Johann Pachelbel que inunda todo el lugar escénico performativo. Corte. (p. 163)
<i>Hic et nunc</i> Nomadismo	Por medio de las acciones en un aquí y ahora que permiten tránsitos entre otros espacios	EL HOMBRE (Se dirige a una precaria mesa de maquillaje ubicada en el 2º P.L.D., con un color negro dibuja en su mejilla y ojo

	temporales y culturales.	izquierdos, una figura geométrica perteneciente a un maquillaje encontrado en la civilización Moche.) (p. 149)
Improvisación Posmodernidad	Por medio de la improvisación de la danza de los cuerpos de diversas edades y texturas.	La joven de pelo cobrizo, la joven de pelo negro y el hombre comienzan a bailar ya desnudos en completo silencio. Finaliza la danza. (p. 161)
Signos escénicos Memoria	Por medio de los signos de los desaparecidos se restituye la memoria social de la dictadura y sus mecanismos de desaparición y ocultamiento de la verdad.	En <i>travelling-in</i> sigue los pies y luego la espalda de un hombre robusto, gordo, en camiseta sin manga y blu jeans que empuja una carretilla y una pala. Llega a un lugar cubierto de malezas, escava, desenterrando televisores que arroja brutalmente a la carretilla. Los cubre con un gran paño rojo, luego se devuelve y se pierde por el camino, desde donde vino, mientras se escucha la suite en REM. De Marin Marais. (Esta secuencia alude a lo que el dictador en Chile denominó operación Retiro de Televisores, como clave secreta para ordenar la exhumación de los cuerpos de detenidos desaparecidos fusilados o muertos en la tortura para dinamitarlos o lanzarlos al mar, atados a un riel, alrededor del año 1978.) (p. 151)
Tercer espacio Transdisciplinariedad	Por medio de la presentación rompiendo la representación y la incorporación de la danza y la instalación.	(Emerge desnuda del traje de uno de los músicos La Joven de Pelo Negro y baila deambulando por la escena. Sale por el 3° P.L.D.) (p 151)
Despojo Intertextualidad	Por medio del despojo de textos convencionales y del lenguaje lineal, la guturalidad y los textos fragmentados completan la intertextualidad y muestran el interior de los actores performers.	EL HOMBRE (Finalizada la danza va al 1° P.L.I., toma un bombo oculto entre bastidores, comienza la introducción de las coplas. La joven de pelo negro emite prolongados sonidos guturales, junto a la joven de pelo cobrizo que repite fragmentadamente la última parte del texto del ESPÍRITU que interpretó anteriormente, danzando constantemente alrededor de los músicos durante las tres primeras cuartetas que dice El Hombre.) (pp.161,162)
Metatextualidad Palimpsesto	Por medio de la apropiación, reinterpretación y reescritura del texto de Fausto.	LA JOVEN DE PELO COBRIZO Desbordante de vida, en tempestades de acción, yo subo y bajo las oleadas, y me agito de allí hasta allá. Mi cuna y mi sepulcro son un pequeño mar eterno, un tejido cambiante, una vida ardorosa, y así, en el musical telar del tiempo, voy tejiendo el viviente manto del Creador. (p. 159)
Instalación Transculturación Multiculturalismo	Por medio de la instalación de elementos de diversos orígenes culturales y de origen común.	En el 1ª P.L.I. un metro más atrás, un escritorio con libros, vasos con diferentes piedras de cristal y agua, papeles, armónica, una grabadora de bolsillo, una kalimba, tintero, lapicera a palo y un micrófono sobre ésta. Frente al escritorio hay una silla antigua. En el 2ª P.L.D. hay una precaria mesa de maquillaje. (p. 145)