

# Huellas mnemónicas del exilio en el Teatro Performance

## ALBERTO KURAPEL

Creador e investigador independiente

### RESUMEN

En este ensayo se aborda, desde el testimonio personal, la experiencia del exilio de Alberto Kurapel y la Compagnie des Arts Exilio en Canadá. A través de un recorrido que mezcla el ejercicio de memoria con la reflexión crítica sobre el Teatro Performance, el texto documenta la riqueza de esta trayectoria artística caracterizada por los signos de la diáspora cultural y política que vivieron muchos artistas chilenos a partir de 1973.

**Palabras clave:** Exilio, Teatro Performance, actor-performer, derrota, grieta.

### ABSTRACT

This essay addresses, from personal testimony, the experience of exile of Alberto Kurapel and the Compagnie des Arts Exilio in Canada. Through a journey that mixes the exercise of memory with critical reflection on Performance Theatre, the text documents the richness of this artistic trajectory characterized by the signs of the cultural and political diaspora that many Chilean artists experienced from 1973 onwards.

**Keywords:** Exile, Performance Theater, actor-performer, defeat, rift.

1. Este texto nace de la conjunción de las ponencias: “La Memoria y las huellas exiliadas de la Alteridad en el Teatro Performance”, presentada en el Coloquio Memoria y Discurso Social (2023) y de “Memoria Teatral del Exilio”, presentada en el 2º Encuentro de Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral (2024).

Pienso que la memoria es la continua reconstrucción del yo frente a la alteridad, es la cicatriz de todas las huellas visibles e invisibles que se agitan en la inmensidad política que está en nosotros<sup>1</sup>.

El año 1966, ingreso a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Después de estudiar cuatro años con maestros como Agustín Siré, Pedro Orthous, Eugenio Guzmán, Roberto Parada, Patricio Bunster,

Bernardo Trumper, me contrata el DETUCH (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile), que poseía una planta de alrededor de treinta actores, presentando tres o cuatro obras al año, con funciones de martes a domingos y un promedio de público de cuatrocientas personas diarias en la sala Antonio Varas.

Actué en muchas obras: *Viet Rock* de Megan Terry, dirigida por Víctor Jara; *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre, dirigida por Eugenio Guzmán; *La gran prescripción* de Gerard Werner, dirigida por Edgardo Bruna; *George Dandin* de Molière, dirigida por Moseen Yassen, por nombrar solo algunas. Paralelamente cantaba en la Peña de los Parra, junto a creadores de la Nueva Canción Chilena, Ángel e Isabel Parra, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez, Víctor Jara y cantautores que nos visitaban periódicamente como Alfredo Zitarrosa, Numa Moraes, Silvio Rodríguez y tantos otros.

En las mañanas actuaba en series de televisión en Canal 9. Además iba a asentamientos campesinos para crear acciones teatrales o me desplazaba a poblaciones y barrios populares como integrante de *Los Cabezones de la Feria*, de Isidora Aguirre, formando grupos de teatro en campamentos y tomas, con el propósito que los pobladores recrearan teatralmente sus realidades y luego hiciesen foros de discusión y organización a partir de las diferentes posiciones resultantes de estas teatralizaciones. Expongo estas actividades solo para evocar mi compromiso con el quehacer de la expresión artística chilena.

El 11 de septiembre de 1973 se concreta el Golpe de Estado sangriento que instaurará la violación sistemática a los Derechos Humanos, con el bombardeo a La Moneda, las múltiples torturas y asesinatos, entre los que se encuentra el del presidente elegido democráticamente, por voto popular, Salvador Allende.

La Memoria se tiñe entonces del olor a pólvora, a pavimento caliente, a ropa transpirada, a guitarras baleadas, a humo, a charangos rotos, a cuerpos acribillados, a quenás quebradas. El gesto se interrumpe. Se paraliza la codificación aprendida, la intuición corporal, la representación de la imagen mimética.

El 7 de mayo de 1974, me encuentro en Montreal, Canadá, con un poncho rojo, un bombo, mi guitarra, una radio eléctrica y la obra *Barranca Abajo* de Florencio Sánchez. Llego a un espacio

nevado de alto nivel de vida, cuya expresión hablada es el inglés y el francés, con el rótulo de exiliado político y la interrogante que nunca me abandonaría: como hombre de teatro, como cantautor frente a una cultura ajena, distante, desconocida, en medio de la soledad, ¿cómo transmitir el espanto a ese público, a ese paisaje de hielo eterno, en medio de la incertidumbre, el horror, la masacre que había significado el golpe de estado, la persecución, tortura o desaparecimientos que vivía toda persona sospechosa por la dictadura civil militar? ¿Cómo asumir la expresión social, artística, la consecuencia de esa infamia que era el exilio, la carencia y la incomunicación que me tocaría enfrentar?

Comienzo a presentarme cantando canciones en castellano, que voy componiendo en exilio sobre mis sentimientos frente al golpe de Estado y sus asesinatos. Como ya lo dije en mi ensayo *El Actor Performer* (2010), en cada lugar donde me presentaba me acompañaba una actriz francófona junto a Susana Cáceres. Amontonaba los elementos que veía en el lugar, mesas, cortinas, vasos, cajas, maceteros, bandejas, haciendo un cúmulo que Susana iluminaba y al costado o frente a este, me sentaba en una silla y con mi guitarra comenzaba a cantar. Antes, la actriz decía en francés la letra de la canción, luego Susana proyectaba una diapositiva de texturas diversas de árboles, piedras, muros, o telas, etc., sin caer nunca en la ilustración sino provocando en el espectador una tercera imagen que construiría a partir de los iconos presentados allí. Hablo del montaje de atracciones, de Eisenstein, es decir, de la unión de dos secuencias diferentes de las cuales el espectador deduciría una tercera imagen.

Mucho tiempo después supe que lo que estaba fabricando en esos lugares con los materiales encontrados eran instalaciones,

inscripciones estáticas con volumen que reúnen en sí un lenguaje escultural de distinto material al del actor/performer y que, al ser colocadas en un espacio, actúan como un cuerpo de extrañamiento, donde con su sola presencia articulan las acciones que atraviesan el cuerpo espectacular. La Instalación es una estructura polisémica, es decir, un icono que absorbe connotaciones destruyéndola, transformándolas. La Instalación no responde preguntas sino que las multiplica creando otra forma de mirar, por ende de sentir. (Kurapel, 2004, pp.147-148)

Después de cinco años, en 1979, comienzo a montar obras de Teatro Performance en lugares inhóspitos, marginales en los extramuros de las ciudades.

Siempre escribí y dirigí las obras imprimiéndoles el bilingüismo, castellano-francés o castellano-inglés, todo expresado sin transición y trasladándonos inmediatamente de un idioma a otro. Al decir cada parlamento en castellano, el público francófono o anglófono, aunque no comprendiera ni entendiera ese idioma, sentiría cómo fluían sentimientos o emociones en esa lengua materna aprendida desde el nacimiento y seguidamente al decir ese mismo parlamento en francés o en inglés, el público captaría lo que estábamos hablando, pero al ser transmitido en una lengua aprendida a los veinte, treinta o cuarenta años de edad, lo que comunicábamos era una información, árida, artificial, donde no había sentimientos. Así manifestaba lo que era el exilio, un eco sin tiempos sumergidos:

**Camila.** El paisaje más cercano es el que fabricamos creyendo en un mundo podrido hasta el hastío. Le paysage le plus proche est celui qui nous façonnons croyant à un monde pourri jusqu'au dégoût. (*Pausa. Un Temps.*) (*La Bruta Interférence*, p. 57).

o

**Camila.** El paisaje más cercano es el que fabricamos creyendo en un mundo podrido hasta el hastío. The nearest landscape is the one we make, believing in a world of rot and disgust. (*Pausa*) (CTR, p. 140).

Tuvimos una preocupación constante por la fonética exacta del francés y del inglés para pronunciar cada palabra lo más exactamente posible y no conformarnos solo con “decirlas”. Era importante tener conciencia de la articulación frente a las vocales, sus cualidades o timbres, considerar que en el francés a diferencia del español encontramos quince vocales de las cuales once son orales y cuatro nasales además de la vocal “e” muda. Las vocales españolas son más abiertas que las francesas; en francés el acento siempre recae en la última o penúltima sílaba. El tilde en la lengua francesa no indica acentuación o elevación de la voz, sino la pronunciación de la vocal acentuada. Muchas consonantes finales no se pronuncian en francés a diferencia del castellano donde se pronuncian todas. En inglés

existe la consonante de grafía “th”, que conlleva una articulación que no se encuentra en la lengua castellana y que erróneamente se le pronuncia con la “d” del idioma español.

Cada grupo de teatro en exilio se enfrentó a las características propias de la sociedad de acogida, manteniendo el mismo estilo de montajes que realizaba en sus tierras natales, montando obras con géneros como dramas rurales, estilos realistas, costumbristas, naturalistas, agitprop, exponiendo siempre con perspectivas marxistas las contradicciones y abusos de la oligarquía y burguesía chilenas y latinoamericanas. Y estas se planteaban con puestas en escena convencionales y supeditadas al presupuesto con el que contaban. Sus personajes eran creados con rasgos de la escuela de K. Stanislavski, con temáticas que invariablemente reivindicaban la lucha de clases, el pensamiento revolucionario de la Unidad Popular o el de diferentes partidos políticos participantes en revoluciones de América Latina, cayendo muchas veces en discursos de arengas, panfletos y visiones maniqueas, expresándose en general en castellano y con el tiempo, en ocasiones, en la lengua del país de acogida.

Asumiendo mi calidad de exiliado, disentí de los teatros en exilio y fundé La Compagnie des Arts Exilio. Traté de crear sin gravedad, sin ligereza y sin vuelo, viéndome nacer / renacer en un suelo de América del Norte (Canadá, Quebec), sociedad de expresión hablada francófona, con una lengua que desconocía, donde se imponía una economía de consumo que poseía un alto nivel de vida, ignorando totalmente a Latinoamérica. Invariablemente incorporé la cultura canadiense a mis creaciones.

Me interesaba vitalmente crear con “mis nuevas realidades”, no podía expresarme como si el Golpe de Estado de 1973 no hubiese existido. Mi expresión escénica debía cambiar porque yo ya no era yo. Me debía recomponer sin gravedad; mi identidad era el exilio y necesitaba ligereza, mi gravedad estaría en la ligereza y viceversa. Debía comenzar a renacer y mi cuna sería el exilio: “La expresión del exilio debería siempre ser investigada en el carácter ‘nómada’ de la creación; en ese movimiento incesante, reflejando todo de este caminar continuo del exiliado. Mis raíces las encuentro en el exilio” (Kurapel, 1992, pp. 71-72).



**Imagen 1.**

A la izquierda, actúa  
José Venegas, a la  
derecha Alberto Kurapel.  
Fotografía de Susana  
Cáceres, 1983.



La escena teatral es política porque la relación humana se despliega allí a través de conflictos que tienen su origen en la disputa por los espacios que necesita el ser humano / personaje para existir y alcanzar propósitos internos y externos, frente a un público que mira, observa, empatiza, rechaza y juzga. Ahora bien: la escena teatral cambia según las condiciones de producción radicadas en el valor del producto artístico producido que se encuentra en el bien cultural que proyecta una creencia.

Pierre Bourdieu (2010) nos dice que:

La creencia es precisamente uno de los únicos puntos sobre los que puede actuar la política cultural: puede contribuir de una manera u otra a reforzar la creencia. De hecho, habría que comparar la política cultural con uno de esos casos particulares que es la política lingüística. Si las intervenciones políticas en materia de cultura son con frecuencia ingenuas por exceso de voluntarismo, ¡qué no decir de las políticas lingüísticas! No es pesimismo de sociólogo: las leyes sociales tienen una fuerza extraordinaria, y cuando uno las ignora, ellas se vengán. (p. 261)

Mi expresión debía estar de acuerdo con mi nuevo espacio, mi nueva mirada, mi nuevo dolor, mi nuevo lenguaje. Mi teatro sería por ende teatro de exilio y no teatro en exilio.

Siento cómo mi visión del mundo estético va cambiando, reordenándose a la par con los sentimientos que se van asentando en estas nuevas realidades que no esquivaré, por el contrario, que ahondaré sabiendo y deseando una expresión escénica que revele lo más profundo de la actual condición humana, la situación extrema y eterna que me correspondió vivir y morir, aquella de la derrota, de la incertidumbre sangrienta, de la esperanza inventada del último tercio del siglo XX. (Kurapel, 2010, p. 46)

Las características escénicas fundamentales del Teatro y la Performance se amalgamaban en mi nueva concepción escénica de exilio, al interior de una curva dramática, de unidades evidentes, de un estudio del objetivo escénico de los personajes y de los performers, de la premisa de dirección, con el estudio socio-político de la obra, desprendiéndose de esto la conformación de signos, es decir, de los significantes, significados y referentes. Todas mis



obras presentaban características de una construcción abierta, tenían particularidades atópicas donde se valoraba cada signo sin jerarquía alguna, y la palabra no ocupaba el lugar preponderante acostumbrado en la especificidad teatral; se utilizaban, además, los medios de comunicación en escena, no había iluminación convencional, empleábamos muchas veces linternas amarradas al tronco y extremidades de los actores-performers para iluminarnos mutuamente. En lugar de escenografía existían las Instalaciones. Había representación y presentación en el transcurso de una curva dramática.

Debido a mi condición de exiliado, las paradojas, en sus múltiples sentidos, habitaban mis pensamientos y sentimientos escénicos por lo que acudí a la unión del Teatro y la Performance como una síntesis espacio temporal de mis realidades escénicas. Como dice Didi-Huberman (2015):

La paradoja del anacronismo comienza a desplegarse desde que el objeto histórico es analizado como síntoma: se reconoce su aparición —el presente de su acontecimiento— cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente, lo que Warburg llamaba una “supervivencia. (...) La paradoja del anacronismo termina de desplegarse cuando se pone en juego la temporalidad en todos los sentidos de la cronología y alcanza, incluso de ese modo, el estatuto lógico y narrativo del saber histórico: cuando el historiador se da cuenta de que, para analizar su complejidad de ritmos y contrarritmos, de latencias y de crisis, de supervivencias y de síntomas, es necesario “tomar la historia a contrapelo”. p.144-145)

Por ende, planteé el Teatro y la Performance en el mismo espacio desde 1980 hasta hoy, es decir más de cuarenta años.

Para llevar a cabo esta expresión de exilio me transformé en “autor escénico”, es decir, en un articulador rizomático, plasmador de mi escritura escénica, donde cada lenguaje que interviniera se organizaba desde la visión del autor, ya que este calibraba, combinaba, tejiendo las acciones de una narración escénica, estableciendo en las didascalías la posición exacta de los personajes en escena, el color de los matices de la iluminación, la puntual aparición y la duración precisa de la música, de las secuencias de cine, de videos, diapositivas, considerando al actor-performer con su cuerpo —habitación de memorias— el eje fundamental de esta

escritura que aglutinaba las sonoridades, los desplazamientos, las voces, los sentimientos, emociones y gestos transdisciplinarios, expresándolos en una narración del universo escénico siendo también él, *in situ*, parte vital de esta expresión:

Quisiera especificar que el actor-performer-autor-escénico, puede escribir una obra, producirla, dirigirla, presentarla, actuarla. Aquellas personas a las que les parece imposible que alguien pueda auto dirigirse porque este no puede observarse desde el exterior, ignoran que en la creación artística no se ve u observa solo con los ojos, ni se escribe únicamente con las manos y que todo lo que el creador hace, está más allá de él, de su cuerpo y de su creación. (Kurapel, 2017, p. 49)

Había que presentar y representar la memoria, cercenada, amputada, dislocada por una tiranía que quería a ultranza re-escribir la memoria a partir de una amnesia programada, transitada por el desgaste del ser, mientras la Compagnie des Arts Exilio creía que la creación artística es resistencia, por lo que la creación escénica debía nacer entre los escombros mnemónicos de la presentación y representación de la pregunta exiliada, entre la ausencia y el despojo errante, dejando hablar siempre a los signos escénicos, cuando la escena dijese: Yo soy.

Al unir el Teatro y la Performance en un mismo espacio, artísticamente expresivo, no estaba asociándolos sino evidentemente diferenciándolos, para que el público vislumbrara la grieta existente entre estas dos manifestaciones. Vista la diferencia surgiría una tercera expresión nacida de la fisura que sería la síntesis que se conciliaría en la mente del espectador. Así se despertaría la capacidad metafórica de la escena, es decir, el deslizamiento y traslado de significados.

Así vivía mi exilio teatral.

Creo que la esencia del teatro radica en la representación de signos, frente a un público, donde la encarnación de personajes al interior de un intercambio escénico de ficción, es imprescindible. La Performance en cambio, tiene su base en la presentación del artista dentro de la auto-referencialidad, ligada a una realidad *hic et nunc* que se constituye ella misma, donde el performer narra su propia contingencia.

Tenía el convencimiento que debía mostrar la derrota que habíamos sufrido por no haber tenido una perspectiva exacta de la Guerra Fría y por la ignorancia sobre la historia no oficial de Chile, en medio del más feroz ataque sostenido desde afuera y dentro del país, contra un gobierno constitucionalmente elegido, con voto popular. Siempre hablé de derrota, nunca de fracaso, porque la derrota no permitió constatar un supuesto fracaso del programa de Salvador Allende y la Unidad Popular, ya que el gobierno debía finalizar en el año 1976 y no caer truncado por un golpe de estado a solo mil días de haber sido elegido. Esta fue la base de mi expresión teatral performativa, lo que me valió, por supuesto, feroces ataques, boicots, marginaciones y la continua soledad que se prolonga hasta hoy.

Veía a los exiliados como una desconcertada multitud de Sísifos que por haber burlado la muerte, cargaban las pesadas rocas del exilio, tratando de llevarlas perpetuamente a la cima de la patria perdida. Yo estaba en la nieve, actuando, presentándome, cantando, viviendo de otra manera el razonamiento absurdo. Camus (1991) nos dice:

Ese divorcio entre el hombre y su vida, del actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo (p. 20) (...) Diría que el sentimiento de lo absurdo no nace del simple examen de un hecho o de una impresión sino que surge de la comparación entre un estado concreto y una cierta realidad, entre una acción y el mundo que la sobrepasa. El absurdo es esencialmente un divorcio. No está ni en uno ni en otro de los elementos comparados. Nace de su confrontación. (p. 50)<sup>2</sup>

2. Mi traducción.

En Canadá, por las carencias de dinero para la producción de mis obras en salas convencionales y sin tener un público cercano, presenté mis creaciones de Teatro Performance en plazas públicas, en galerías de arte, en basurales, en mataderos, en bodegas de fábricas abandonadas, lo que hacía que la expresión se proyectara con más fuerza ya que debíamos hacerlo sin iluminación, sin buenas condiciones acústicas, muchas veces con ruidos ajenos a las obras que provenían del exterior y que yo incorporaba en su desarrollo, como los pitazos de un tren que pasaba periódicamente a las 20:35 por la línea férrea construida al costado de la bodega donde tuvo su lugar La Compagnie des Arts Exilio, en la que nos presentamos cada noche desde 1985 hasta 1990. Así se asumía el espacio y su

entorno, que el actor-performer transformaba en una dimensión expresiva diferente, creando una relación otra con lo real, haciéndolo penetrar en la ficción como unidades disonantes que enriquecían y potenciaban la narración escénica. De esta manera, la memoria ancestral del teatro universal afloraba en mi exilio del siglo XX como *afectos*, deslizándose en mis obras en el sentido planteado por Deleuze y Guattari (2001), como es la trascendencia de la pintura de Pieter Balten que muestra una farsa en una feria campestre del siglo XVI, o la de Marco Marcola, que plasma una comedia del siglo XVI, que podría atribuírsele a Goldoni, en una feria en Verona el año 1772:

Una tela puede estar totalmente cubierta, hasta el punto que ni siquiera el aire pase por allí, pero solo será una obra de arte si, como dice el pintor chino, esta conserva suficientes vacíos como para que allí puedan jugar caballos (aunque solo sea por la diversidad de planos).

Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones.  
Se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones.  
(Deleuze y Guattari, 2001, p. 156)<sup>3</sup>

3. Mi traducción.

Siempre tuve una visión escénica que contemplaba la presencia del Otro. Desde que fundé con Susana Cáceres La Compagnie des Arts Exilio, quise desplegar en escena las diversas identidades que también correspondían a nuestro ser que era inconscientemente modificado por las memorias impredecibles del Tiempo. Llegué entonces a plantearme la interpretación de multiculturalidad, que veía como una gigantesca cantidad de comunidades aisladas pero culturalmente semejantes, que sin embargo no poseían un vínculo entre ellas, albergando un gran miedo por el extranjero —admirado y provisto de un denso halo de misterio— obligándolas a resguardar su territorio contra el forastero, visto como un potencial invasor. Esto lo observaba constantemente en todos los países que había recorrido estudiando el teatro, la performance y la música. Quise trazar en el espacio del Teatro Performance, un territorio donde las voces de los “diferentes” alternaran con sus identidades y formaran un tejido inextricable, en ningún caso armonioso, para que en su diferencia mostrara la diversidad, la semejanza, siempre comunicándose entre todos en el mismo ámbito, el del Teatro Performance. Abogué, entonces, no por la multiculturalidad sino por la interculturalidad.



**Imagen 2.**

Alberto Kurapel en  
*exilio in pectore*  
*extrañamiento.*

Fotografía de Susana  
Cáceres.

Mis obras siempre estuvieron enriquecidas con actores provenientes de México, Haití, Guatemala, Irán, Quebec, Chile, Estados Unidos, Francia, donde se valoraban las diferentes gestualidades, sonoridades, los mecanismos expresivos de las fuerzas antagónicas, imprescindibles como sabemos en la complejidad de la expresión de los personajes y performers. Esta relación escénica nos situaba en perspectivas muy distantes de las referencias conocidas, lo que nos llevaba a transitar más profundamente en la *grieta*. Toda narración marginada se expresa en la condición intersticial. La voz, que es el gesto sonoro, habla a los sentidos, que se transmiten solo en la unión con otros sentidos diferentes, distantes, que habitan el extrañamiento y es el abismo, la *grieta* de la creación, la que da vida al trayecto renegado; esto implicaba llegar a formas de conocimiento que yo entendía como la resultante de la experiencia y del pensamiento, ya que con la materia podíamos dar vida a las sensaciones que escapan a cualquier orden o regla, lo que conduciría al menos a un caos, pero nos preocupábamos de fortalecer el pensamiento para dar una concordancia a las vías diversas por donde podían encaminarse las sensaciones. Esto nos llevaba al conocimiento del ser humano, imprescindible en nuestro quehacer y en nuestro recorrido, estando siempre conscientes que el criterio que plantea la verdad como la ausencia de contradicciones, nunca tendría cabida en nuestras creaciones.

El cine introducido en mis obras, es también un modo de exilio donde cada imagen poseía inusitadas dimensiones que el público conocía o desconocía, teniendo siempre en cuenta que detrás de ella un gran dispositivo tecnológico las había producido, como queriendo presentar una imaginación perdida. La invención del cine impone rápidamente su inclusión dentro del teatro a partir de los comienzos del siglo pasado, la mayoría de las veces con un sentido didáctico o documental. Maiakowsky y Meyerhold lo emplean e integran en sus obras. Este último se inspira, para sus puestas en escena, en las ideas futuristas y en el fenómeno cinematográfico en sí. En 1923 realiza el “montaje de la acción” (dirección) de la obra *La Tierra Encabritada*. Para ello, tiene como base la teoría del constructivismo teatral escénico. Como parte del dispositivo, en el muro posterior del escenario coloca un gran telón suspendido por una grúa, sobre el que se proyectan títulos antes de cada secuencia, slogans para reforzar el

texto dramático, frases que no están en los textos, combinadas con la proyección de films de actualidad. Será gracias al aporte de Piscator y su colectivo, que la inclusión del cine se transformará, de allí en adelante, en parte integral de las concepciones escénicas hasta nuestros días.

Mencionemos que en *Las aventuras del valiente soldado Schwejk*, basada en la novela de Hasek y dirigida por Piscator en Berlín (1928), se incluye un gran telón de fondo donde se proyectan diapositivas y secuencias cinematográficas dentro de la escena.

Me resultaría imposible no mencionar a Joseph Svoboda, quien desde 1941 combina teatro, cine, proyecciones y ensayos visuales diversos dentro de la experiencia escénica. Con el teatro *Laterna Magika*, perfecciona la búsqueda de imágenes proyectadas para permitir que el actor pudiese manifestarse totalmente en diferentes dimensiones, planos físicos y temporales.

Respecto al cine en La Compagnie des Arts Exilio, en mis obras de Teatro Performance me acerqué a muchos cineastas que trabajaban en productoras y donde veía como se arrojaba a la basura una gran cantidad de material filmado o película virgen, cuya fecha de vencimiento se había cumplido hacía una semana o dos. Yo iba a recoger ese desperdicio, dejado afuera de las oficinas, en bolsas especiales de lona, antes que pasara por los pasillos el carro recolector de esa basura. Comencé así a trabajar las imágenes filmadas, indagando, estudiando las texturas, el color, los movimientos de cámara, investigando cómo podían integrarse en ciertas unidades de mis obras. Aproveché esta situación para explorar la actitud del actor-performer frente a la *función cine*, dentro de una estructura en donde el cuerpo era un signo fundamental. El análisis de los cientos y cientos de metros de copiones (*rushes*), permitió introducirme en un mundo inconcluso, cercenado, de memorias perdidas. Esto me llevó a construir *razonamientos escénicos* a partir de una imagen repetida tres o cuatro veces, captada por una cámara, para mí desconocida, que había sido desechada y arrojada a la basura.

¿Cuántas imágenes echamos a la basura nosotros, exiliados, en un viaje obligado para no ser dañados y poder seguir viviendo, alimentándonos ahora de otras imágenes recogidas de un basurero canadiense?

Comencé así a familiarizarme con la gama de colores que tantas veces complementaron y enriquecieron en mis obras un sentimiento o el objetivo de una determinada iluminada imagen.

Es algo indivisible e inatrapable que depende tanto de nuestra consciencia como del mundo real que ella trata de encarnar. Si el mundo es enigmático, la imagen también lo será. (...) Nosotros no podemos percibir el universo en su totalidad pero la imagen sí puede expresar esta totalidad. (Tarkovski, 1989, p.100)<sup>4</sup>

4. Mi traducción.

Un factor importante en el desarrollo de mis obras, eran las composiciones musicales allí insertas, nunca como atmósfera de situaciones, ilustración, reafirmación de estados de ánimo, acentuación de un sentimiento o de la emoción de los actores-performers, sino como otro signo que se entrelazaba en toda la trama de significaciones que planteábamos en el desarrollo de la curva dramática. Hablo de significaciones porque sabemos que toda obra artística es inteligente, lo que no quiere decir que su creador lo sea. El creador mira, reúne, camina hacia diversos proyectos de horizontes, la obra de arte escapa siempre al objetivo, al deseo de su creador. Consideremos por ejemplo que el *narrador* fue totalmente eliminado en el teatro dramático de Ibsen, Chejov, Strindberg, pero reaparece en el teatro épico interviniendo a veces en el prólogo, en el epílogo, como destructor de ilusiones en Bertold Brecht, Peter Weiss, Osvaldo Dragún; en el teatro africano, actuando como mediador entre el público y los personajes; como doble del autor en Jean Giraudoux o Thorson Wilder; como director escénico en la obra *Biografía* de Max Frisch, o como intermediario entre la fábula y el autor en *Le théâtre du Soleil*.

He expuesto las diferentes reflexiones que fueron apareciendo a lo largo de mis veintidós años de exilio, siempre relacionadas a ese Teatro Performance que se fue perfilando como una expresión escénica de exilio. Esto surgió por mi extrañamiento y por crear en y con la carencia, golpeando siempre infinitas puertas. Algunas se abrieron, nunca he tenido llaves, golpeaba de diferentes maneras, ciertas veces gritaba, otras simplemente entraba al ver que estaban entreabiertas, nunca esperando a que alguien me diera la autorización para entrar. Muy pequeño leí *Ante la Ley* de Kafka en la hermosa traducción de J. L. Borges; me conmovió, me produjo mucha tristeza y me enseñó a no esperar mi turno, sobre todo cuando



debo entrar en la enorme fortaleza de la memoria. Desde esos tiempos, desde los seis años tuve una relación concreta y practicante con la música, siempre tuvo una importancia preponderante en mi vida. Mi madre, en su pobreza, atesoraba discos “78” de música clásica, entre los que había conciertos de Haydn, de Tchaikowsky, cuartetos de Mahler, suites de Shostakovich. Desde esa época, 1952, la música fue siempre parte del orden de mi mundo, supe que también era el lenguaje de todo lo que me rodeaba y por supuesto el de las expresiones artísticas. Quizás por esto es que en mis obras, la música, el canto conforman también, como personajes o performers, la acción escénica al interior de una curva dramática. Es un lenguaje que puede ser considerado como una existencia dentro de una realidad “verdadera” o como una realidad al interior de la denegación, inherente al teatro.

La música, en todas mis obras, cumple funciones teatrales y performativas. Cuando incluyo composiciones de Brahms, Vivaldi, Bach o de Joaquín Rodrigo, lo hago sabiendo que el acento o la elección de algunos grados de la escala, en la melodía o en el acorde, provocan estados emocionales o que la tónica produce en todos los casos una sensación de término o reposo y que si un compás finaliza con una dominante suscitará un estado de incertidumbre, de inacabado y que para ciertos compositores las tonalidades poseen significaciones diversas, produciendo estados de ánimo diferentes. Nattiez (1976), plantea que para Rameau la tonalidad de Do mayor es alegre y festiva y para Lavignac es simple, franca, ingenua; que la tonalidad de Fa menor, para M. A. Charpentier es oscura y doliente y para Rameau es tierna y lastimera (p.156). Creo que la significación musical es más general que la de la palabra, sin embargo, no habría que desdeñar la afirmación de Schoenberg (1950, p.209): “la música habla en su propia lengua de materias puramente musicales”<sup>5</sup>

##### 5. Mi traducción.

Ahora bien, cuando intervengo en una obra cantando mis canciones, planteo allí mismo, inmediatamente, un espacio performativo, ya que lo hago con background, es decir con una orquesta grabada que me obliga a cantar a través de un micrófono. Es decir, me presento frente a público, y mi voz en el canto, gracias a un medio electro-acústico, logra, como dice André Libioulle, “dar a ese ‘grano’ orgánico una nueva presencia, una tensión energética que convierte al material en un espacio sonoro propio” (1975, p. 56), expresándome en la canción

con rubatos, calderones, donde muchos versos son hablados y dando en otros un énfasis al canto en sí, o anunciando al público, en ocasiones, que en instantes voy a cantar: «Canto, Je chante, I sing». Digo que mi canto se introduce en el ámbito de lo performativo, porque con estas características que le otorgo me estoy presentando, no representando y porque mis canciones tienen variadas significaciones insertas en contextos socio-históricos, que se transmiten en un espacio de materialidad abierta, sin identidad teatral: «Música y teatro son inseparables. (...) En el campo chileno existe un vínculo entre la música y todos los aspectos visuales de la vida. La música en general está enlazada a una ceremonia» (Laurier, 1987, p. 14).

Mostré siempre en mis obras la interpretación de un cantautor, la de un solista que presenta sus propias canciones con un contenido reflexivo, metafórico y crítico dentro de una instrumentación norteamericana y latinoamericana, con instrumentos como guitarras eléctricas, cajas challeras, baterías, zampoñas, sintetizadores, bombos legüeros, flautas traversas, charangos, oboes, cellos, wadas, violines.

Las canciones siempre fueron compuestas en circunstancias ajenas a las de las temáticas de las obras; eran por lo tanto corpúsculos extraños, colocados en los intersticios del trayecto de los personajes-performers, que expandían las funciones dramáticas del sistema de fuerzas, enriqueciendo el significado al introducir nuevas combinaciones en el texto dramático. Se producía siempre una semiotización de las canciones, es decir, el espectador les daba inevitablemente una interpretación específica, atribuyéndoles una función al interior del proyecto estético.

Así fue transcurriendo mi primer exilio hasta que se me permite volver... a mi segundo exilio, esta vez en Chile. Fue el profesor Fernando de Toro, quien estudió mi obra desde el año 1980 hasta el 2022, el que habló de mi segundo exilio:

Alberto Kurapel, en toda su obra dramática, la del primer exilio donde se centra en la fractura en la memoria y la de su segundo exilio, donde expone la memoria y el apocalipsis, neutraliza los vínculos entre la realidad y la ficción, utilizando para ello, procedimientos de las nuevas tecnologías dramáticas. (de Toro, 2018, p. 16)

**Imagen 3.**

Pamela Román y Alberto Kurapel en *Colmenas en la Sombra* ou *L'Espoir de l'arrière garde*.

Fotografía de Susana Cáceres, 1992



¿Por qué volví?... pregunta recurrente de muchas personas chilenas y canadienses. Contesto con *La Poética del Espacio* de Gaston Bachelard:

Queremos examinar en efecto, imágenes muy simples, las imágenes del *espacio feliz*. Desde esta perspectiva, nuestras búsquedas merecerían el nombre de *topofilia*. Estas apuntan a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Por motivos muy diversos y con las diferencias que conllevan los matices poéticos, son espacios *ensalzados*. A su valor de protección que puede ser positivo, se agregan también valores imaginados, y esos valores se transforman rápidamente en valores dominantes. (1961, pp. 26-27)<sup>6</sup>

6. Mi traducción.

Dentro de esta *topofilia*, Bachelard (1961) analiza la casa, casa y universo, el cajón, los cofres y los armarios, el nido, la concha, los rincones, la miniatura, la inmensidad íntima, la dialéctica de lo de dentro y de lo de afuera y la fenomenología de lo redondo.

En el tránsito por cataclismos, catástrofes y desastres humanos, los pensamientos se reordenan, se destruyen, se regeneran siempre al interior de una memoria que lucha por ser más que la palabra, logrando finalmente expandirse en la lectura interpretativa de la historia, de la experiencia artística, creando otra ontología que encuentra su máxima expresión en la metáfora (comparación abreviada, búsqueda de equivalencia entre distintos) que se transforma en teatro, ballet, música, performance, cine, pintura.

La expresión artística perdurará por siempre si esta se reconoce en la metáfora y la metáfora en la expresión artística. Nuestras metáforas nacen desde la memoria, desde acciones diaspóricas en contante devenir.

La señora Lidia iba a ver mis obras y recitales, tenía en aquellos tiempos alrededor de cuarenta años. Llegó exiliada en 1977. No hablaba mucho. Por un profesor primario que había llegado exiliado en el mismo vuelo en el que llegué a Canadá, supe que la señora Lidia, que vivía sola en Montreal, tenía la costumbre de tocar todos los días el timbre del departamento de su vecina quebequense que vivía al lado, que obviamente no sabía absolutamente nada de

castellano y que cuando le abría la puerta, la señora Lidia después de saludarla amablemente en castellano, no sabía absolutamente nada de francés, le explicaba, en castellano, que como no tenía refrigerador, le iba a poner esta fuente de jalea en el suyo, para venir a buscarla en la tarde, como a eso de las seis, más o menos. Entraba, llegaba hasta la cocina, abría el refrigerador, ponía la fuente adentro y dando las muchas gracias, se iba para volver como a eso de las seis, más o menos, a buscar la fuente.

Esto se repitió durante un largo tiempo, meses.

La vecina quebequense insólitamente siempre abrió la puerta para que la señora Lidia entrara, pusiera la fuente de gelatina en el refrigerador y volviera como a las seis a buscarla.

Buenas tardes vecinita, vengo para que me guarde esta gelatina en el refrigerador. (*Entra, coloca la fuente en el refrigerador.*) Gracias vecinita. (*Sale*)

(*Seis de la tarde más o menos. Entra, saca la gelatina del refrigerador.*) Muchas gracias vecinita. (*Se va.*) No era triste ni alegre.

La señora Lidia no habló ni entendió nunca el francés. A la vecina quebequense jamás le interesó el castellano, menos saber dónde quedaba Chile.

En 1981, una noche de invierno, nevaba con mucho viento, la señora Lidia se encaminó al puente Jacques Cartier. Desde allí se lanzó a las aguas semicongeladas del río Saint Laurent.

Creo, al fin de cuentas, que toda mi obra se fundamenta en la señora Lidia y su exilio.

## REFERENCIAS

- Bachelard, G. (1961). *La Poétique de l'espace*. Presses universitaires de France.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología del gusto*. Siglo XXI editores.
- Camus, A. (1991). *Le mythe de Sisyphe*. Éditions Gallimard.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991/2005). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Les Éditions du Minuit.
- De Toro, F. y De Toro, A. (2018). *Alberto Kurapel. Teatro-Performance, Alteridad y Memoria*. Editorial Cuarto Propio.
- Didi-Huberman, G. (2015) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- Kurapel, A. (1992) «Le langage de l'exil». *En Exil y Fiction*. Humanitas-nouvelle optique.
- Kurapel, A. (1994). "La Bruta Interference". *Canadian Theatre Review* (79/80)
- Kurapel, A. (1995). *La Bruta Interférence*. Éditions Humanitas.
- Kurapel, A. (2004). *Estética de la Insatisfacción en el Teatro-Performance*. Editorial Cuarto Propio.
- Kurapel, A. (2010). *El Actor Performer*. Editorial Cuarto Propio.
- Kurapel, A. (2017). *Didascalias de Erasmus*. Editorial Cuarto Propio.
- Laurier, A. (1987). L'espace de l'exil. *The Canadian Composer*. (226) 12-15
- Libioulle, A. (1975). La dramaturgie vocale de Michel Puig. *Travail Théâtral*. (20) 116/120
- Nattiez, J. (1976). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Éditions 10/18.
- Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea*. Philosophical Library.
- Tarkovski, A. (1989). *Le Temps Scellé*. Éditions de l'Étoile/ Cahiers du Cinéma.

**Recepción:** 30/10/2024

**Aceptación:** 22/11/2024

### Cómo citar este

**artículo:** Kurapel, A. (2024). Huellas mnemónicas del exilio en el Teatro Performance. *Teatro*, (12), 39-60. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77509>