

Rupturas después del exilio: manifiesto, estética y obras del
Teatro-Performance de Alberto Kurapel

Natalia L. Ferreri

FFyH - Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

La Compagnie des Arts Exilio es un colectivo encabezado por el chileno Alberto Kurapel. Este autor, exiliado en la Canadá francófona a causa del golpe de Estado de 1976, fundó una estética teatral que rompió con convenciones hasta ese momento establecidas. La desgarradora experiencia del exilio, la herida de la pérdida, el despojo constituyen los fundamentos para crear este teatro que postula un nuevo lenguaje.

De este modo, nuestro trabajo dará cuenta del surgimiento de este teatro, de sus objetivos, de sus reglas y postulados; a la vez que analizaremos estos aspectos en un corpus de obras del autor.

Palabras clave: literatura extraterritorial - rupturas teatrales - exilio y literatura - Alberto Kurapel - interculturalidad.

Vida y exilio

Así se fue evidenciando la diversidad cultural de los distintos sistemas de comportamientos con sus valores y posiciones híbridas, ofreciendo las cicatrices como una frontera dispuesta a ser compartida. (Kurapel, 2010: 66)

Alberto Sendra, nacido en Chile en 1946, es Alberto Kurapel. Ustedes se preguntarán por qué hablo de un autor chileno en este congreso. La respuesta reside en que este artista debió migrar a la Canadá francófona a causa del golpe de Estado que tuvo lugar en ese país, en manos de Pinochet. Sin duda, no es un caso excepcional el caso de Kurapel, pero sí presenta una singularidad: la experiencia del desarraigo con todo lo que eso implica, produjo en él la necesidad de crear una estética teatral que no sólo se

sucediera en el exilio, sino que fuera **de** exilio. Así fue como Kurapel creó en 1981 en Montreal, la “Compagnie des Arts Exilio”. Tanto a este autor como a otros que han vivido los violentos exilios latinoamericanos y que han debido mudar de lengua - del español al francés, en este caso-, constituyen lo que llamo “literatura extraterritorial de habla francesa”.

En 1996, Kurapel pudo volver a Chile; sin embargo, su búsqueda y su desarrollo estético continuaron expandiéndose, cimentados en el hecho de que el exilio deja una herida “inevitable” -como la llama él mismo- y eterna.

En este trabajo, abordo su obra ensayística en la que funda y profundiza su estética teatral; sin embargo, es pertinente señalar que el hacer de Kurapel se manifiesta también en la poesía y en la dramaturgia; es además cantautor, director y actor-performer. Para este trabajo tuve en cuenta los dos manifiestos que fundan su compañía, cuatro ensayos en los que, desde una indeterminación genérica que va desde la autoficción, al ensayo y a postulados teóricos, narra su exilio en primera persona y expone cómo esta experiencia incidió en cada aspecto de su estética -personajes, iluminación, guión, escenografía, maquillaje, música, etc.-.

Cuando nos adentramos en su obra ensayística, advertimos dos modos de entender el exilio. En un primer momento, se trata de aquel que implica el desplazamiento físico, la adopción de una lengua extranjera, el cambio de nombre, el desplazamiento cultural:

“Necesito crear un teatro **de** exilio y no **en** exilio, es decir, una expresión escénica cuya estética y teatralidad mantengan siempre un vínculo referencial con las causas generadoras y con las consecuencias de éstas.” (2010: 46). En un segundo momento, el exilio es concebido como momento inmanente al proceso creativo: “Cada creador es un exiliado, incluso dentro del terreno de lo que crea. El exilio es una consecuencia natural de la creación.” (2011: 87) Y explica: “Creo que desde el momento en que un actor

entra en escena se transforma en exiliado. El actor es un exiliado, el personaje que encarna, no. La escena es el mundo del personaje, no del actor; por ella el actor sólo pasa y es y será siempre un extranjero.” (2011: 33). Estas dos etapas se superponen en la segunda y alcanzan así la totalidad de la estética fundada y postulada por Kurapel.

Fractura por exilio

El ensayo autoficcional *El actor performer* da cuenta de aquella primera etapa. Allí narra en primera persona el inicio de su exilio causado por la dictadura en Chile. En este momento, se produce el cambio de nombre de Sendra a Kurapel:

Del bolsillo de una blusa saca un anillo de plata con la letra K grabada en la parte superior. Después de un largo silencio [Carola, machi] dice saber cuál era mi verdadero nombre. Mi nombre de tierra; que deberé usarlo cuando esté en peligro. No entiendo nada. (...) Carola se pone de pie, va hacia un palqui, arranca una rama y escribe lentamente en la tierra: Kurapel.

-*Kura* es piedra, *pel* es garganta, tú eres *garganta de piedra*. (...) Eres artista, artífice de almas, hombre remoto y siempre reciente. (...) No dejes de cantar y cuando la vida te llegue a ser insoportable toma este nombre. Te salvará. (...).(2010: 83).

Este ensayo da cuenta sobre todo de la pérdida; y ese despojo es lo que Kurapel entiende que debe trasponer en escena. En el primer elemento en que se manifiesta esa herida en lo escenográfico es la lengua natural -como llama Lotman a los idiomas-. Kurapel entendió desde un primer momento que debía expresarse tanto en castellano, como en francés. Es importante señalar que en esa decisión el **teatro performance** de Kurapel deviene en intercultural ya que al hacer uso de varias lenguas en escena, produce una traducción cultural que evidencia que su lugar del decir es marginal, desplazado y exiliado. En este sentido, las lenguas no se circunscriben a erigirse como instrumentos de traducción lingüística, sino que son sistemas modelizantes de una cultura; es por ello que exceden lo dicho, lo exclusivamente verbal. De este modo, la fractura lingüística constituye el primer elemento que da cuenta del rasgo de

interculturalidad de este teatro. No podemos entonces hablar solo de un bilingüismo; se trata de un “sujeto migrante”, como señala Cornejo Polar¹, que traspone su experiencia en la escena:

Todo se decía en castellano y en francés sin transición alguna entre un idioma y otro. Y con esto se evidenciaba la *situación de exilio*. El público escuchaba nuestra lengua materna sin comprender su significado, desligándose de cualquier tarea de comprensión, dejándose encantar por los sonidos, por la grata música del castellano, para luego pasar inmediatamente a la comprensión de una idioma expresado por personas que lo aprendieron a los veinte años de edad, lo que constataba el forzado desarrollo del aprendizaje, mostrando descarnadamente las dificultades para expresarlo correctamente. (Kurapel, 2010: 254)

De este modo, lo que Kurapel traduce metafóricamente en término de Lotman, a través de las lenguas naturales que emplea son el despojo, la vida marginal, las dificultades idiomáticas, económicas, burocráticas, culturales al arribar a un nuevo espacio. Y en esta nueva condición de vida, deviene elemental una nueva manera de expresarse; la mimesis no basta para dar cuenta de las heridas del exilio ya que éste estaría representado temáticamente, y sólo tratado como referente. Aquí se produce otra ruptura fundacional del *teatro de exilio*:

Los acontecimientos que estaban sacudiendo al mundo a nivel socio-político y la forma en que me afectaban, iban configurado una *teatralidad* que llamé *performativa*. De allí, por una nueva concepción del mundo, de la vida, de la muerte, se llegaría a otra gestual, a una dinámica discontinua, a una nueva lectura del espacio socio-cultural. Este *actor-performer* necesitaría otro espacio escénico, otra iluminación, otra estética. Su universo escénico sería por lo tanto una yuxtaposición de realidades que al entrelazarse espiral y horizontalmente crearían un lenguaje de imágenes y de expresión difíciles de clasificar, porque el autor escénico sería un fragmento generador y generado por otros fragmentos

¹ (...) se trata de un sujeto apoyado en dos ejes contradictorios, un aquí y un allá, esto es, una esperanza que no cuaja y una memoria reciclada que enfatiza los valores de los distinto y lo distante. Se trata de un aquí y un allá que no ofrecen vías de solución o síntesis, de ahí que el sujeto sea, en suma, ‘radicalmente descentrado’. (Bueno, 2004: 37).

que únicamente tendrían sentido al interior de un cosmos, capaz de darles la posibilidad de romperse en la redefinición del tiempo dramático-performativo. Este cosmos sería *la expresión teatral-performativa*. (196).

De esta manera, Kurapel da origen a lo que llama *teatro performance*² que sintetiza estas dos expresiones -la teatral y la performativa- y que rechaza respectivamente, la mimesis por un lado, y el vaciamiento de la improvisación, por otro. Esta expresión artística se nutriría de los acontecimientos de las realidades socioculturales contemporáneas, y su fundamento principal radica en poner en el centro la Alteridad, lo marginal, lo despojado a través, no del conocimiento, sino del descubrimiento de ese Otro. En palabras de Kurapel, “Performance, porque lo que realizábamos era un fenómeno ritual ligado al quehacer, al proceso y nunca al resultado.” (2011: 35)

Para lograr esos propósitos, Kurapel crea las categorías de actor performer y la de autor escénico. El carácter singular del *actor performer* es el de estar en contacto con diversos lenguajes “virtuales, cibernéticos, tecnológicos, y está inserto en un espacio sígnico abierto. El *Autor escénico* que es quien produce un discurso “ontológico teatral-performativo”, busca el espacio para poner “en acción” ese discurso y lo “presenta-representa” frente al público. Esta figura, que es la voz de las minorías, prioriza la memoria, en detrimento de la retórica.

Los manifiestos

El primer texto corresponde al año 1983, y era entregado al público antes que ingresaran en el “Espace exilio”; el texto estaba en inglés, castellano o francés. Este texto constituye ante todo denuncia y demanda: denuncia del silencio en el arte, de las mentiras en los medios de “difusión cultural”, de los Estados que expulsan, marginan y censuran. Demanda a la integración de los marginales y al hacer memoria en el arte.

² “Entiendo bien que designa como *Performance* a diversas expresiones artísticas cuyo fundamento es la improvisación, el azar y la representación de una acción donde el artista pone en peligro su integridad frente a los espectadores.” (Kurapel, 2010: 193)

Luego, el texto se aleja de la apelación y se vuelve poético. En esa instancia, describe mediante imágenes sensoriales y metáforas, el exilio.

El segundo manifiesto, publicado diez años después del primero, presenta ya desde lo formal, otros objetivos, aunque no abandona la denuncia. Los aspectos que allí se destacan son tres, fundamentalmente: en primer lugar, el Teatro-performance como creación teatral performativa transcultural e interdisciplinaria. Es transcultural porque, como señalamos más arriba, se trata de un “sujeto migrante” que pone en escena la síntesis de lo que es y de lo que ha dejado de ser; y en este sentido, configura la Alteridad en sí mismo y en el Otro. Es interdisciplinaria porque diversas manifestaciones artísticas se ponen en juego; la música, la danza, la proyección de imágenes y de videos; lo gestual del teatro; etc. En segundo lugar, el Teatro-Performance produce conocimiento a través de la búsqueda y del descubrimiento. En este hacer son fundamentales la memoria y la contemporaneidad, es decir, lo antiguo y lo nuevo. Por último, el referente de este teatro-performance es Latinoamérica en su más completa acepción.

El Teatro-performance

En 1993, en Montreal, Kurapel publica *Station artificielle*. Este ensayo resulta un documento imprescindible para asir la praxis de esta estética de ruptura. La “estación artificial” es aquello que el hombre produce y en donde habita el personaje. La expresión artística es siempre artificial porque ella “metaforiza” lo real-cotidiano. Veamos los aspectos constitutivos de este teatro performance:

-“La creación de una compañía de exilio se perfilaba como una necesidad vital concebida como forma de investigar la expresión escénica sobre las bases de un escenario social actual.” (Kurapel, 2011: 33). Quienes formaran parte de este teatro

serían artistas latinoamericanos exiliados y quebequenses “que exploran la expresión *del exilio y de la memoria*.” (2011: 34).

-El Teatro-performance cuestiona el hecho de asentarse sobre un texto literario y busca, además, integrar otras disciplinas.

-En la escenografía se ponía al descubierto las condiciones materiales y físicas en las que trabajaban y elaboraban los espectáculos.

-Los espectáculos son bilingües. La producción de significantes genera textura; la imagen acústica de un signo en un idioma extranjero, producirá un lenguaje de exilio. En este sentido, la voz es “transmisora de texturas”, no de mensajes.

-“Espace exilio” es el lugar físico en donde ensayaban y realizaban las muestras. Algunas veces fue una bodega portuaria; otras veces, fábricas.

-Los materiales que constituyen la escenografía y las instalaciones son desechos recogidos de “puertos, líneas férreas, basurales, callejones,” etc. “Estos desechos colocados como esculturas manifiestan la *situación de desarraigo*, contrariando la unidad dramática tradicional, produciendo un extrañamiento, no solo en el espectador sino también en el *actor-performer*. Con el empleo de estos elementos, se evidencia a la vez, las dificultades del proceso creador.

-Empleo de video y proyección de diapositivas: estos anulan la ficción, a la vez que otorgan simultaneidad de acciones en el espacio, por lo que pasado y presente se unen.

-Tiempo: las performances-teatrales ocupan tiempo real y más bien extenso, para acentuar la percepción sensitiva de lo que se desarrolla.

-Maquillaje: “la imposibilidad de unir dos mundos distantes se concentra en el maquillaje”. (2011: 210). Kurapel lo llama “*Mediador/Herida*” porque se “abre a un cosmos interno y a la percepción externa”. (2011: 210).

-Se trata de una expresión artística no mimética; más bien busca hablar desde el intersticio, mediante la trasposición de la experiencia en la escena.

-La creación desde el margen tiene como base: el hecho de la lengua materna y la apropiación de lenguas extranjeras; la cultura fracturada de la que provienen; los medios económicos precarios de los que disponen.

-La música: se entrecruzan ritmos canadienses (*reel*) y latinoamericanos; música clásica; melodías contemporáneas, etc.

-La importancia de la teoría: otorga mucha importancia al desarrollo de teorías en el teatro latinoamericano; y esa importancia radica en el hecho de que los artistas deberían extraer esa teoría del proceso creador mismo. Y los teóricos, deberían concentrarse en construir los procedimientos críticos de cómo y cuándo se produce el hecho activo. Esta propuesta se fundamenta en el hecho de poder constituir un *corpus* latinoamericano con el objetivo de “colocarlo insoslayablemente en el sitio que le corresponde dentro del teatro universal contemporáneo.” (2004: 80).

Conclusión

La crítica³ que ha podido ver las obras de Kurapel coincide en un rasgo, el de universalidad; es decir, al abandonar toda pretensión mimética, aquello que estamos presenciando deviene signo. Alberto Kurapel, el “guanaco gaucho” -como la bautizó Patrick Straram le Bison ravi- gesta un teatro abierto, cuyas fronteras -en término de Lotman- no son delimitación sino que se erigen como “el filtrado de los mensajes externos y la traducción de estos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información.” (1996). Ésta es la manera en que toda su existencia es traspuesta en escena, dicho en sus palabras: “Así se fue evidenciando la diversidad

³ Entre ellos podemos nombrar: Fernando de Toro, Alfonso de Toro, Wladimir Krysinski, Soledad Lagos-Kassai, Jean Antoni Billard, etc.

cultural de los distintos sistemas de comportamientos con sus valores y posiciones híbridas, ofreciendo las cicatrices como una frontera dispuesta a ser compartida.” (2010: 66).

Bibliografía

Chávez Bueno, Raúl (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. En:

http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/Libros/literatura/antonio_cornejo/contenido.htm .

(Consultado el 30/11/2013).

Kurapel, Alberto (1991). *Pasarelas /Passarelles*. Québec: Les Éditions du trottoir.

Kurapel, Alberto (1996) *La blessure inévitable*. Québec: Écrits des Forges.

Kurapel, Alberto (2002). *10 obras inéditas*. Chile: Humanitas.

Kurapel, Alberto (2004). *Estética de la insatisfacción en el teatro-performance*. Chile: Editorial Cuarto propio.

Kurapel, Alberto (2006). *Orbe tarde*. Chile: Editorial Cuarto propio.

Kurapel, Alberto (2008). *Reflejos abrazados. Teatro performance*. Chile: Humanitas.

Kurapel, Alberto (2010) *El actor performer*. Chile: Editorial Cuarto Propio.

Kurapel, Alberto (2011). *Estación artificial: expresión escénica de exilio*. Québec: Les Éditions du trottoir.

Kurapel, Alberto (2012). *Por haber visto*. Chile: Cuarto propio.