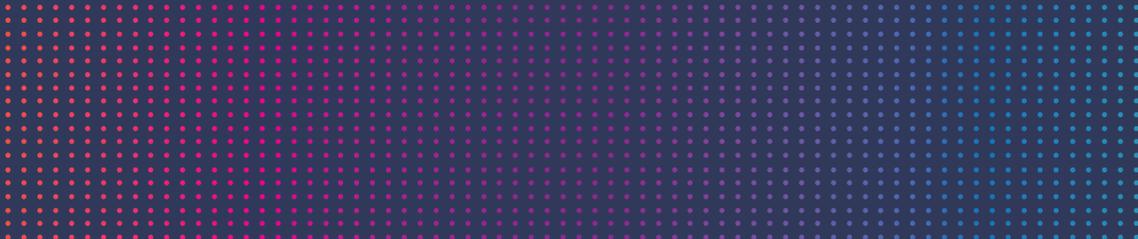




Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y  
el Patrimonio

Gobierno de Chile





EL TEATRO DE EXILIO: LA  
PERFORMANCE COMO  
NEORITUALIZACIÓN DEL HECHO  
TEATRAL EN LA CONCEPCIÓN  
ESCÉNICA DE ALBERTO KURAPEL

HAZ TU TESIS EN CULTURA 2016  
CATEGORÍA PREGRADO

Claudia Cattaneo Clemente  
Licenciatura en Artes Escénicas  
Universidad Mayor

## RESUMEN

El ensayo<sup>1</sup> 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.

**Palabras clave:** neo-ritualidad, teatro performance, Alberto Kurapel, exilio

---

<sup>1</sup> Este ensayo surge a partir de la tesis de Licenciatura en Artes Escénicas: *La performance como neoritualización del hecho teatral en la concepción escénica de Alberto Kurapel* (2014), realizada en la Universidad Mayor, bajo la guía del Doctor Miguel Valderrama. La autora —Claudia Cattaneo— es Actriz profesional, Licenciada en Artes Escénicas de la Universidad Mayor, Magister en Artes con mención en Dirección teatral de la Universidad de Chile, Doctora (c) en Artes con mención en Estudios y Prácticas teatrales de la Pontificia Universidad Católica de Chile en cotutela con el Dottorato di Ricerca in Arti Visive, Performative, Mediale del Alma Mater Studiorum de la Università di Bologna. Como actriz, ha trabajado durante 15 años en la Compagnie des Arts Exilio dirigida por Alberto Kurapel. Entre sus principales líneas de investigación se hallan las teatralidades rituales de pueblos originarios del sur de Chile y las implicancias prácticas del exilio y el desplazamiento como dimensión estética en el teatro performance contemporáneo.

## ENSAYO

### INTRODUCCIÓN

El trabajo escénico de Kurapel ha contribuido a cambiar la forma de concebir el teatro nacional de nuestro tiempo, puesto que fue uno de los precursores latinoamericanos de la hibridez disciplinar en las concepciones estéticas 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 solo 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” 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-performance, tercer espacio, exilio, 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 (este, 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 tiene 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 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, contruidos 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.

La concepción artística de Alberto Kurapel al crear el teatro performance debe ser analizada, no solo 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, pues la nueva concepción permite derribar las fronteras entre los roles determinados ancestralmente. 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.

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:

- Definir ritual desde una perspectiva antropológica y escénica para determinar cuáles son las nuevas aproximaciones a este concepto.

- Distinguir los componentes de la performance que selecciona Alberto Kurapel para su trabajo escénico.
- 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 aborda 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 a 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.

## 1. LA PERFORMANCE EN LA CONCEPCIÓN ESCÉNICA DE ALBERTO KURAPEL

En los 70 y principios de los 80 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 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; así 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 dramática,<sup>2</sup> 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 significados y símbolos, incorporables en performances posteriores. Es posible que los marcos tradicionales deban sustituirse: nuevas botellas para el vino nuevo (Turner, 1986, 145).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 ‘incorniarla’, 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

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 guion 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).

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.

---

performance successive. E’ possibile che le cornici tradizionali vadano sostituite: nuove bottiglie per il vino nuovo”.

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 actanciales<sup>4</sup> 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 esta 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

---

<sup>4</sup> 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).

una síntesis estética, aunadora de estas condiciones que nos han situado como 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:

Cuadro 1. Nexos entre arte y cultura en el Teatro-Performance

| 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 <sup>5</sup>       | En este sentido, las obras se encuentran en constante 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. <sup>6</sup>      |
| A-tópica      | Subjetivismo <sup>7</sup> | 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.   |
| Hic et nunc   | 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   |

<sup>5</sup> 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 signifiante/significado no tiene ninguna importancia, sino solamente la forma de relación en el nivel del signifiante. Esto significa que no se pregunta qué significado tiene un sintagma, sino cómo éste es combinado (Cfr., de Toro y de Toro, 1999).

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> 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).

|                              |                                       |   |
|------------------------------|---------------------------------------|---|
|                              |                                       | estructura teatral performativa. Improvisar es otorgar libertad creativa a los actores <i>performers</i> y a los personajes actantes dentro de un espacio de la no pertenencia.   |
| 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 <sup>8</sup>         | La incorporación de citas textuales (provenientes del mundo académico y popular) como textos de las obras, despoja al actor <i>performer</i> 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 <sup>9</sup> | 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<br>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 esta (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. |

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> Metatextualidad, según Gérard Genette, es la relación crítica que tiene un texto con otro (Cfr., Genette, 1989).

## 2. EL TEATRO-PERFORMANCE COMO TERCER ESPACIO EXPRESIVO

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 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 este mismo le ofrece. No busca pertenecer, busca ser y este irse definiendo/des-definiendo solo 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 *ExiThlio 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.

*ExiThlio 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 *leitmotiv*, 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<sup>10</sup> del hecho

---

<sup>10</sup> 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? Neoritual se refiere a un 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 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

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).

Cabe recordar que el antropólogo cultural escocés Víctor Turner (1920-1983), 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).<sup>11</sup> 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).

En este sentido, Turner propone que todo drama social es un ritual, pues concibe ritual 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).

---

(representación). Es aquí donde Alberto Kurapel se vuelve uno de los pioneros latinoamericanos de una nueva expresión escénica: el Teatro-Performance. Otro de los precursores es el brasileño José Alves Antunes Filho que a inicios de los 80 “inicia investigaciones sobre formas nuevas de concebir el arte de la actuación y de producir la escritura dramática durante procesos escénicos” (Muguerca, 2011, 88).

<sup>11</sup> Traducción libre de la autora: “(...) units of harmonic or disharmonic social process, arising in conflict situations”. Ver también: Turner, 1975.

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:

- Los símbolos dominantes o focales que poseen la capacidad de representar sintéticamente claves profundas de las culturas y las creencias.
- 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 este analiza los denominados *rites de passage*, es decir, rituales de distanciamiento del individuo de su estructura social y de retorno a esta 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 estos 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 tú, 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).



Es así que, para lograr este entrar y salir de la representación, el actor *performer* se convierte en un ente unificador de los signos espectaculares/rituales 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 prescindiera 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 esta, la puesta en escena de la *testimonianza*<sup>12</sup> 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. Estas 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 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

---

<sup>12</sup> *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.

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 solo 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, 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 “irremediablemente 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).

### 3. EL ESPACIO SONORO Y LA IMAGEN 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)

Recordar es fácil para el que tiene memoria.

Olvidarse es difícil para quien tiene corazón.

(Gabriel García Márquez)

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 este universo sonoro es diegético (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 paso entre los otros dos espacios sonoros (dentro y fuera), acrecentando el viaje por los mundos propuestos: la tortura, la desaparición, la violencia, la errancia, 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).

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, 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 estas 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 este, 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).

En cuanto a la imagen, su tratamiento 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 desgarrar 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. Esta 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 este 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.

#### 4. 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: “[...] solo 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 Kurapel<sup>13</sup> 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 teatro Antonio Varas en junio de 1973, dirigida por Mohsen Yasseen y con música de Cirilo Vila:

El protagonista Dandin 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 Dandin [...] 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.

---

<sup>13</sup> 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).

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).<sup>14</sup> 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 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).

---

<sup>14</sup> Ver el texto de Jordán, 2014.

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),<sup>15</sup> 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 desenchajados de su origen. A su vez, graba ocho discos<sup>16</sup> 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*,<sup>17</sup> que “sirve para centrar la atención en la

---

<sup>15</sup> 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).

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> “*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

naturaleza dinámica de la diferencia, la condición irreductible de la posibilidad de la presencia de la identidad” (Derrida, 1989, 18).<sup>18</sup> 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.).<sup>19</sup>

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 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,

---

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 solo pueden ser definidos mediante nuevas palabras de las que 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.

<sup>18</sup> Traducción libre de la autora: “che serve a focalizzare l’attenzione sul carattere dinamico della differenza, irriducibile condizione di possibilità della presenza, dell’identità”.

<sup>19</sup> 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”.

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 2. Obra *Confines*. Alberto Kurapel y Claudia Cattaneo. Presentada el 18 de enero de 2007 en Balmaceda 1215, Pabellón Quinta Normal, Santiago de Chile



Fotografía: 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 3: Bienal de Venecia, Italia, 2003. Alberto Kurapel y Claudia Cattaneo en la obra de Teatro-Performance *Inesperanzas*



Fotografía: Marco Olivotto.

## 5. EL TERCER ESPACIO: LA NEORITUALIZACIÓN DEL HECHO TEATRAL

Para Homi Bhabha el concepto de *mimicry* (y no mimesis)<sup>20</sup> 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 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 espacio<sup>21</sup> ex-céntrico parte de la noción de hibridez, un espacio *in-between* que va *más allá*<sup>22</sup> 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

---

<sup>20</sup> 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).

<sup>21</sup> 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).

<sup>22</sup> “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 siécle 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).

de invertir simplemente las categorías, 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.<sup>23</sup> 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

---

<sup>23</sup> 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.



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 supone una acción dramática, en el sentido teatral del término, que no necesariamente es movimiento, puede ser una palabra, siempre que esta 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 4. 1ª Bienal Internacional de Performance DEFORMES, Santiago, Chile, 2006. Alberto Kurapel y Claudia Cattaneo en la obra de Teatro-Performance *Principio de Incertidumbre*, de Alberto Kurapel



Fotografía: 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 5. Claudia Cattaneo 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, disipativa,<sup>24</sup> que da origen a un nuevo orden visual: “del espacio del espectáculo al espectáculo del espacio” (Féral, 2004, 198).

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:

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).

---

<sup>24</sup> 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 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).

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*<sup>25</sup> 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 imágenes saltan de la escena/pantalla para tragarse el estupor y la vergüenza del silencio cómplice del devenir histórico.<sup>26</sup>

Es este 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 solo 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

---

<sup>25</sup> 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).

<sup>26</sup> Todo esto se puede apreciar claramente en la obra *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).

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.

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. Nº 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](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. Minuit, 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.” Vervuet. Iberamericana.

----- (2001) Nuevas formas de representación teatral en Latinoamérica: hibridez y medialidad”. En: “Trasnversilidad, Hibridez, Trasnmedialidad 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%C3%B3n.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)  
(<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/mais/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, Québec, 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.
- MUGUERCIA, 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](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 solo 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](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, Nº 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](http://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](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.