

Alberto Kurapel,  
dramaturgo transdisciplinario.

611208

## CONTAMINAR HEGEMONÍAS, DESESTABILIZAR METARRELATOS

Por Samuel Ibarra

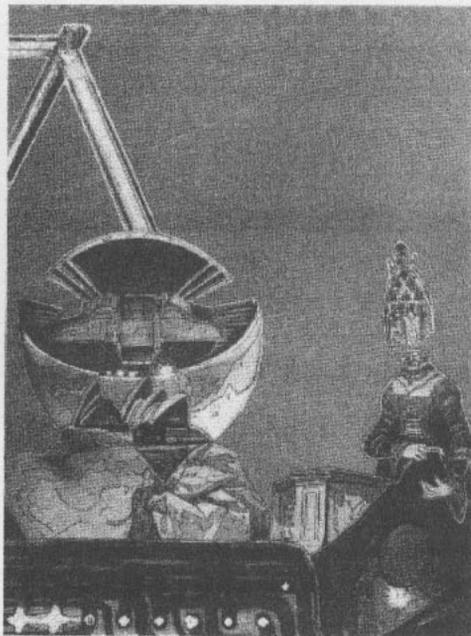
"...el período de mi resto se termina. Negociaré la caída, y después voy a gritar..."

John Ashbery

La obra de Alberto Kurapel es sitio para el diálogo de signos heredados y adquiridos, orígenes y apropiaciones que demarcan una zona de turbulencias para "la tentación esencialista de postular a la *escritura* latinoamericana como archivo identitario de proyección continental". Su escritura visual y textual rompe así referencias automáticas, sistemas de lenguajes y / o signos. En pocas palabras, la obra de Kurapel modula la crisis para intervenir estructuralmente en un concepto problemático: la identidad. Aquel deseo que ha operado como ideograma nacional / continental al servicio de hegemónicas de carácter criollo-burgués que han dirigido políticamente los destinos de esta región, y que se erigen como respuesta al terror que les desata la homogeneización y la uniformización, levantadas frente a señales sociales y culturales múltiples y diferenciadas.

Ya es sabida la dificultad que genera el concepto de *realismo mágico* en los actuales estudios literarios y críticos debido a la ubicuidad que connota, ha servido para conformar una construcción de la otredad que en el primer mundo ha definido discursos académicos, posturas intelectuales y hasta estrategias de mercado. Para la teórica Gayatri Spivak, el peligro de esta figuración radicaría en que el *realismo mágico* no permite que finalmente el sujeto subalterno hable.

*Macondismo* se le ha llamado también a la lectura vertical que se hace de la producción cultural de América latina y que ha servido como forma para hablar de nosotros mismos en relación, contraste y oposición a las miradas *occidentales*.



"La Corriente d'Althonor", Anne Elhain

Aparece como una nueva mirada que sustituye a la decimonónica y en la que el relato, sirviendo de base, ha sido suministrado por la propia cultura latinoamericana. El *macondismo* arrasa regazos de la visión telúrica de la raza, llevada a la indolencia y al desorden por una naturaleza indomable.

La forma peculiar del *macondismo* allana los desencuentros entre tradición y modernidad, pasado y presente, mito y realidad, se instrumentaliza como opacamiento de la memoria histórica, explicando la violencia desde el mito, convive con la religión, allana el desencuentro entre racionalidad tecnológica de la violencia y la irracionalidad de su uso, expresado incluso políticamente en la lógica dualista y exclusivista del bipartidismo político.

Atravesando todas las instancias de lo social bajo esas coordenadas socioculturales, la racionalidad moderna quedaría excluida de su diagrama y señalada como no pertinente.

Este pequeño acercamiento a una figura conflictiva y polémica en la crítica cultural latinoamericana, sirve para graficar que el teatro de Kurapel atenta contra una lectura disciplinada y disciplinante de los signos culturales de América Latina, *el modo de leer de los centros a las periferias*; ahí está la conflictividad que su propuesta ha generado en los centros de la cultura. En esos espacios se tiende a leer el arte y el texto literario continental desde itinerarios fijos y determinados. Por eso, su textualidad y su teatro incomoda a esa mirada que lee al continente solamente desde lo que produce, desactivando el lugar y sus temporalidades. Sin un excesivo ímpetu referencial ni tampoco demasiado al servicio del programa excéntrico del *realismo mágico* (asunto bastante problematizado desde Anderson a García Canclini), ni puesta en circulación una fidelidad archivista, que más que documentar, monumentaliza la nomenclatura de códigos que sobreimprime tanto en historias, personajes y en la escenificación misma (sobreimpresa de códigos en trayectoria heteroclítica). Esto hace que Alberto Kurapel construya un texto visual de claro corte y emparentado, al menos, con la teoría poscolonial, pues pone en riesgo las maneras de construir y hablar al *otro*, pues desconstruye tanto el discurso hegemónico como el de los *subalternos* en relaciones de dominación. Como paradigma de lectura, la mirada poscolonial es de mayor alcance que el *realismo mágico*, se trata de por así nombrarlo, descolonizar la lectura del *otro*, debido a que el marco de nacionalismo imperante en el tercer mundo ha sido superado por la posmodernidad. Las teorizaciones de la poscolonialidad que han tenido acogida en el teatro performance de Kurapel, quieren cuestionar las construcciones geohistóricas del *otro*, que han sido elaboradas desde posiciones y posicionamientos centrales del conocimiento, y de mostrar cómo a través de estas construcciones la conciencia eurocentrista se ha ido constituyendo a sí misma como el *ser*, en contraste con ese *otro*. Tales construcciones están ancladas en la experiencia histórica de la colonización. En esa dirección, la propuesta performático-teatral de Kurapel politiza aún más la versión histórica del devenir cultural continental e

interroga desde una cruz indiscriminada, ficción y alegoría, documento y sub-versiones históricas, opulencias simbólicas y precariedades contextuales. Un esquema polivalente, transgresor de cualquier territorialidad e infractor de toda temporalidad. Su obra sincroniza con los más actuales problemas de identificación cultural que la globalización y la ruptura de los relatos totalizantes está sintomatizando en el cuerpo cultural continental.

Alberto Kurapel, el polifacético creador cuya obra transita entre la poesía, el cine y la performance teatral, lenguaje que comenzó a trabajar en los 70, cuando en su destierro, en Canadá, formó la *Compagnie des Arts Exilio*, un riguroso proyecto de investigación teatral que generó una producción simbólica, capaz de interrogar los cimientos ejes de la identidad latinoamericana, provocando una relación no menos tranquila con la disciplina que le dio origen: el teatro. Su obra se resiste al fichaje crítico, y altera radicalmente los conceptos categoriales donde se emplaza: **identidad y disciplina**.

Recientemente distinguido con el premio del Fondo del Libro y la Lectura por su antológico texto *Diez Obras Inéditas de Teatro Performance*, trabaja silencioso y alejado de toda sobreexposición, en los márgenes del circuito artístico chileno.

*Finalizó la performance.*

*La performance est finie*

*Salimos. No quedaba nadie*

*Nous sommes sortis*

*Se habían ido a poblar otros cuerpos;*

*Il ne restait personne.*

*Las escaleras de los ministerios se llenaron de insectos.*

*Tous étaient partis peupler d'autres corps*

*Les escaliers des ministères,*

*Se remplissaient d'insectes*

*Era el amanecer*

*C'était l'aube*

*Una brisa amarilla unía*

*Une brise jaunâtre unissait*

*El Este y el Noventa de la ciudad*

*L'Est et le Nonante de la ville*

*No quedaba nadie*

*Il ne restait personne.*

Alberto Kurapel

## ENTREVISTA

P. ¿Cómo y por qué su trabajo teatral encuentra en la performance su manera de expresión?

R. Es debido a mi exilio en Canadá, que me enfrento a otra cultura, otra forma de contacto, nuevos códigos. Allí, en ese choque, comienzo a interesarme por el problema del desarraigo. Visito el Bronx, los lugares marginales de África y París. Me sorprendía los cambios en los resonadores nasales que producía en una persona el cambio de lengua, de idioma. Rápidamente percibí que como creador latinoamericano no tendría las mismas posibilidades de acceso a los lugares de teatro que un artista canadiense. Busqué otros lugares, cualquier lugar: mataderos, bodegas, basurales. Aquí comienza una ruptura con el teatro tradicional y mis encuentros con el teatro performance. Por ejemplo, los actores se ataban linternas a su cuerpo; ellos mismos se alumbraban. Esos movimientos que partían de una necesidad lumínica, rompían automáticamente con la *sicología del personaje*, recurrimos a las instalaciones en ausencia de escenografías, sacos, rumas de papeles y los más variados elementos que mediante su disposición, dialogaran con el sentido del trabajo. Los textos eran en español y francés simultáneamente, presentando mediante la condición presentación / representación, la necesidad de comunicación que teníamos como personas. Sin embargo, en ese deseo, no escondíamos la artificialidad que suponía hablar una lengua que no era la nuestra. El público entendía que habitábamos un exilio y que queríamos contar algo. Todas estas circunstancias me llevaron a asumir la performance como mi lenguaje creativo.

P. El desarraigo y la pérdida del territorio tejen un continuo en su obra. ¿Cómo logra usted hacer dialogar su *carga simbólica* en los nuevos espacios donde se desplaza y transita; en esa operación no hay acaso un traslado, una negociación, un ingreso desigual a una *nueva escena discursiva*?

R. Al comenzar a trabajar en propuestas teatrales atípicas, donde lo importante radicaba en la relación entre texto y contexto ( el lugar donde el trabajo se presenta), me hizo ir trabajando con signos que elaboraban un discurso que hablara del destierro. El destierro, al ser personal, es también cultural. En ese traslado estético, comienzo a generar una mezcla que fusione lo que soy y lo que recibo; pienso en las palabras del Inca Garcilaso que dice "*en esta historia soy indio y como indio escribo*". Decidí trabajar el traspaso que otras culturas estaban haciendo en mi esencia latinoamericana al alternar con otros imaginarios y modos de vida. Mi visión quedó modificada y comencé a trabajar con actores de distintas nacionalidades, desde japoneses hasta haitianos. En esa mezcla, mi propuesta se hibridizó de manera radical, plasmándose en un género visual en el que podían confluír las diferencias mediante el choque de las identidades.

P. Su trabajo está constantemente desestabilizando la supuesta fijeza del concepto de identidad. ¿Ese movimiento supone también poner en la mira, la relación centro-periferia de la cultura, impuesta por las academias del primer mundo y su ideológica univocidad para leer y reeler el trazado simbólico y el estatuto-otro de las culturas subalternas?

R. Sin duda, mi trabajo se instala en la fisura, en la disolución de una noción indivisual de la identidad, en pos de una colectiva, un choque permanente de identidades. Yo venía de Chile, de los márgenes; intentaba colocar mi voz en los centros (Canadá y su gigantesca institucionalidad cultural). No sería fácil hacerlo, manteniendo mi idioma de origen y trabajando con mi imaginario solamente; por eso busqué la manera de narrar mi desgarró y el de los otros. Es como tomar todas las lenguas y hacer una sola que cuente la tragedia de la pérdida del lugar de origen, rompiendo la jerarquía de los signos en su discurso y en la praxis del teatro mismo. Es abiertamente atentatorio contra los centros y sus hegemonías disciplinantes. Mi teatro está al margen de todos los discursos hegemónicos y sus intentos de jerarquizar la cultura.

P. Algunos teóricos leen sus performances teatrales en coordenadas claramente postmodernas, vale decir, ya no hay márgenes ni fronteras. El lenguaje se hace común, lo mismo las estéticas y sus signos. ¿No sería un contrasentido preguntar por lo latinoamericano en su estrategia visual, en tiempos en que la noción de latinoamericanismo está entrando en suficientes sospechas, cuando por ejemplo Nestor García Canclini se pregunta si en el desplazamiento de las monoidentidades nacionales a la multiculturalidad global, el fundamentalismo no intentaría sobrevivir ahora latinoamericanismo?

R. Lo latinoamericano está directamente relacionado con la impureza, al cruce permanente. Nos debemos al cruce y a sus giros. El lugar de la otredad en la identidad del continente es de gran envergadura. Esto tiene directa relación, incluso, en mi interés por utilizar en las puestas en escenas una gran variedad de dispositivos expresivos como cine, música, instalaciones o video. A esa mezcla medial se le da una connotación posmoderna que a me sirve para afianzar una estrategia multidisciplinaria. Lo latinoamericano es la hibridez, pero también la falta. Creo que nuestra identidad se hace también en su falta. Chile pertenece a este continente y esa pertenencia no se ve por ninguna parte. Se oculta, se aísla afanosamente. Aquella negación se reviste sigilosamente con un discurso nacionalista que impone lo nacional y lo individual como categoría distintiva respecto a los pueblos hermanos que nos rodean, un nacionalismo muy cercano al fascismo. En esa dicotomía, en esa negación, la pregunta por lo latinoamericano en mi teatro sería una pregunta pendiente. Por eso mi teatro dialoga con la falta.

P. Su reaparición en Chile es en 1991. Sus performances *Colmenas en la Sombra* y *L'Espoir de L'Arriere-Garde*, que hablaban sobre los detenidos desaparecidos, no fueron tomadas en cuenta por la crítica. *La Hora Porvenir*, estrenada en el 2001, corrió una suerte similar. ¿Qué ocurre con su teatro? ¿Será una propuesta demasiado codificada, destinada a una minoría, o definitivamente no tiene ninguna posibilidad en el acontecer actual del teatro chileno?

R. *Colmenas en la Sombra* es una obra que en el exterior se ha escrito mucho, incluso importantes teóricos la han estudiado. En Chile no pasó nada con ese proyecto, no fue leída pero lo entiendo; el tema incomodó. Pensemos que era el inicio de la transición y todavía no había un clima de total apertura. El miedo se transforma en un tipo de comportamiento que hace no saber que no se está viendo. No creo que haya obras universales, sino hay poderes que legitiman ciertas obras. Son —diríamos— universalmente legitimadas por el poder de turno; creo que una propuesta escénica nueva debe necesariamente ser analizada bajo los instrumentos que ella misma va creando. Obras como las mías son disfuncionales a los análisis del teatro tradicional. Para los críticos de espectáculos eso es una tormentosa dificultad, no así para los investigadores teatrales. Creo que podría haber una sobre-codificación en mi propuesta, pero no mayor a la que existe en el festival de Viña. En un caso, la codificación actúa como alienante en otro, mi caso, como desestructurante. Sin duda que yo no hago teatro para el mercado ni para las *mayorías*, porque ellas no existen. Existe un poder y una actitud que se enseña generacionalmente. Es el poder que encierra todo un espíritu autoritario que hace rechazar lo que no entiende y desconoce, masificando las propuestas que le son amigables. Yo trabajo por propuestas escénicas que demandan preguntas e introspección.

P. ¿Cómo ve la emergencia de discursos como la globalización, la era de la información o la nueva economía en medio de un continente que posee todavía una escandalosa brecha social entre ricos y pobres?

R. Creo que todas estas retóricas nos advierten que vamos a demorarnos mucho en formarnos como seres plenos. Confío en la evolución humana que logrará aplacar los instintos bestiales que el hombre tiene con la diferencia. Ahí tienes el gran problema de las migraciones. Respecto a la globalización que es una mentira, sólo hay disolución de fronteras para las transnacionales. Las nuevas economías de consumos y tecnológicas son un privilegio para algunos pocos. Creo que la función del arte, en este contexto, es generar una actitud crítica y reflexiva, buscando en el cruce y en la combinación de miradas, una verdadera y profunda herramienta para ver y también intervenir en el mundo.