

Contra-exilio: la poética musical de Alberto Kurapel

Laura Francisca Jordán González

IMUS, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

laura.jordan@pucv.cl

<https://orcid.org/0000-0002-2306-6868>

Recibido: 7 de abril de 2026

Aceptado: 27 de abril de 2026

Resumen

Este artículo se propone estudiar la poética de *contra-exilio* del artista escénico Alberto Kurapel a través del análisis de parte de su obra ensayística y de su discografía de la década de 1980, que incluye los álbumes *Contra-exilio* (1982), *Guerrilla* (1986) y *Confidencial urgent* (1989). Se argumenta que su producción observa un giro crucial cuando surgió la Compagnie des Arts Exilio y su conceptualización sobre el teatro-performance. El análisis indaga en el diálogo entre ensayo y música y discute con conceptos clave de su obra como dislocación y *entre-lugar*. Se sostiene que la poética del *contra-exilio* se cristaliza en la discografía mediante procedimientos de fricción sonora y de expansión de la vocalidad. Con todo, se interroga cómo la obra musical de Kurapel arroja luz sobre aspectos inexplorados de su obra artística y más específicamente en su pensamiento estético.

Palabras clave: fonografía, estética musical, exilio



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Contra-exilio: The Musical Poetics of Alberto Kurapel

Abstract

This article sets out to examine the poetics of *counter-exile* in the work of performing artist Alberto Kurapel through an analysis of some of his essays and his discography from the 1980s, which includes the albums *Contra-exilio* (1982), *Guerrilla* (1986) and *Confidencial urgente* (1989). It is argued that his output underwent a crucial shift with the emergence of the Compagnie des Arts Exilio and its conceptualization of performance theatre. The analysis explores the dialogue between essays and music and examines key concepts in his work, such as dislocation and *in-between-place*. It is argued that the poetics of *contra-exile* are crystallized in his discography through techniques of sonic friction and the expansion of vocality. Furthermore, the study examines how Kurapel's musical work sheds light on unexplored aspects of his artistic practice and, more specifically, on his aesthetic thinking.

Keywords: phonography, music aesthetics, exile

Introducción¹

El cruce entre creación musical y exilio chileno ha sido un tópico relevante para la musicología de las últimas décadas.² Pero antes de la investigación académica, fueron los propios artistas e intelectuales desterrados quienes produjeron tempranas reflexiones acerca de su experiencia, siendo notables los libros escritos por Osvaldo "Gitano" Rodríguez —uno de los cuales le valió el Premio de Musicología de Casa de las Américas— y por Eduardo Carrasco, director de Quilapayún, además de numerosos ensayos firmados por autores como Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra Schmidt, por mencionar apenas a unos pocos compositores de renombre.³

1 Este trabajo se redactó en el marco del Proyecto DI Centenario 039.787/2025: Solidaridades en disputa en el mundo contemporáneo, financiado por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; y del Proyecto FONDECYT 1230421 "Culturas del casete: tecnología, escucha y participación". Agradezco al ayudante de investigación Gabriel Rammsy por las transcripciones musicales incluidas en este artículo.

2 Ver, por ejemplo: Javier Rodríguez Aedo, "Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio", *Universum* 37, nro. 2 (2022): 599-618; Marcy Campos Pérez, Laura Jordán González y Javier Rodríguez Aedo, "Transfonografías del exilio chileno en Europa", *Revista Musical Chilena* 76 nro. 237 (2022): 9-43; Jesse Freedman, "Political Participation and Engagement in East Germany Through Chilean Nueva Canción", *Yearbook for Traditional Music* 54, nro. 1 (2022): 1-25.

3 Ver Osvaldo Rodríguez Musso, *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena* (Santiago: Hueders, 2015); Osvaldo Rodríguez Musso, *La nueva canción chilena: continuidad y reflejo* (La Habana: Casa de las Américas, 1988); Eduardo Carrasco, *Quilapayún. La*

La elaboración de un pensamiento estético y el registro de crónicas del exilio, pueden considerarse piezas cruciales para explorar las decisiones creativas que enfrentaron artistas que se vieron forzados a dejar el país por el golpe de Estado de 1973 y a instalarse en territorios desconocidos. Sostengo, en este sentido, que el estudio de estas producciones escritas, y de su relación con la música, posibilita la comprensión de una poética del exilio que aún espera a ser analizada.

Este artículo se propone analizar la poética de contra-exilio —noción de Alberto Kurapel que se explicará más adelante—, a través del estudio de parte de su obra ensayística y de su discografía de la década de 1980. En la sección introductoria comienzo por definir lo que entiendo por poética, remitiendo a su uso en la estética y la musicología, para poner de relieve el programa creativo desarrollado por el artista. Ofrezco asimismo una contextualización de la producción de exilio de Kurapel desde 1974, destacando un giro crucial en el cambio de década, cuando surge la *Compagnie des Arts Exilio* y su conceptualización sobre el teatro-performance. Caracterizo, en esa misma sección, una clave de su obra: la relación crítica con el lugar, expresada como dislocación y entre-lugar. En la sección central del texto analizo un corpus discográfico de tres álbumes: *Contra-exilio* (1982), *Guerrilla* (1986) y *Confidencial urgent* (1989) a través de ejemplos seleccionados de canciones; a continuación, indago en el diálogo entre ensayo y música. Sostengo que la poética del contra-exilio se cristaliza en la discografía mediante procedimientos de fricción sonora y de expansión de la vocalidad, busco interrogar cómo la obra musical de Kurapel arroja luz sobre aspectos inexplorados de su obra artística y más específicamente en su pensamiento estético.

Poética musical

“Las raíces de la poética están entrelazadas con las de la poesía misma”,⁴ sostiene el clasicista Stephen Halliwell. Remontado a la filosofía clásica, el concepto de poética encuentra en la obra de Aristóteles un referente de influencia incalculable en la producción artística occidental —en este caso latinoamericana—, pero excede a este artículo la tarea de adentrarse en su recepción general. En cambio, me interesa recuperar puntualmente algunas ideas que Halliwell sugiere para una lectura

revolución y las estrellas (Santiago: RIL, 2003).

4 “The roots of poetics are entangled with the roots of poetry itself”. Stephen Halliwell, “Setting the scene”, en *Between Ecstasy and Truth Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus* (Oxford: Oxford University Press, 2011): 5.

transversal de la poética griega. Primero, el autor sostiene que la rica tradición de la poesía griega —que incluye la canción— se desarrolló paralelamente y mezclada con el campo de la poética, dedicada a la reflexión y debate acerca de la naturaleza y funciones de la poesía. Estas ideas antiguas no solamente atañen a la comprensión de su contexto cultural de origen, sino que “forman parte de la genealogía de argumentos y actitudes en cuyas formas modernas podrían seguir involucrados algunos de nuestros propios valores”.⁵ Halliwell identifica dos paradigmas de valor poético que operan de manera dialéctica y que, siendo recurrentes en la producción antigua, podría decirse que son factibles de ser rastreados en el pensamiento posterior sobre el arte. Por una parte, una concepción de la poética que pone el valor primeramente en los estados de intensa absorción y transformación psicológica, mediante una exposición a emociones poderosas. Esta primera visión de la poética es denominada por Halliwell como “extática”, refiriendo a la intensidad psicológica y a su relativa independencia de una interpretación racional de la experiencia estética. Por otra parte, la segunda visión de la poética remite al valor cognitivo o ético de la poesía, discutiendo su capacidad para aprehender la realidad de manera expansiva. El autor se refiere, para nombrar a esta visión, al término “verdad”. Si la visión extática refiere a la eroticidad y al campo de lo sensible, la visión ética (por su interés en la verdad) interpela al razonamiento. Pero lejos de un esquema bipolar, éxtasis y verdad se plantean como dos énfasis que funcionan de manera dialéctica. Me interesa, de esta conceptualización, la puesta en relieve de dos criterios de valor que entran en juego al juzgar la poesía o, más ampliamente, la creación.

Dentro de la musicología, poética es un término que circula principalmente en la reflexión sobre la composición musical, siendo tal vez la serie de charlas dictadas por Stravinsky, publicadas como *Poética musical*, el uso más reconocido.⁶ En esta obra el compositor abordó de manera amplia y variada sus visiones sobre el quehacer artístico y musical en específico, comentando la relación con quienes interpretan y con quienes escuchan, así como con el material y los procedimientos creativos. Así, en grueso, la poética opera como la definición de un programa de creación, que incluye una puesta en perspectiva de su técnica y su propósito.

Como categoría de análisis para la música, el concepto alude aún a ese campo de reflexión sobre la naturaleza y las funciones de la creación, aunque se aplica tanto al estudio de las explicaciones verbales (como las charlas de Stravinsky) como a la

5 Mi traducción del original: “those ideas are part of the genealogy of arguments and attitudes in whose modern forms some of our own values may still be invested”. Stephen Halliwell, “Stetting the scene”, 5.

6 Igor Stravinsky, *Poética musical* (Barcelona: Taurus Humanidades, 1977).

materialización sonora. En su célebre libro sobre estética del rap, el musicólogo Adam Krims proponía hace casi treinta años acuñar el término *poética musical* para reemplazar al otro, mucho más establecido, de *teoría musical*. Su objetivo era proporcionarle a este último un sentido más abarcador, incluyendo cualquier tipo de teoría y no solamente aquella que refería al análisis de relaciones intramusicales en piezas específicas. En su lugar, el término *poética*, planteado desde una perspectiva marxista, debiera abordar no solamente el qué sino también el cómo, procurando explorar en los arreglos, el sonido, la forma y otras categorías teóricas su relación con lo social. El estudio de la poética musical, sugería Krims, debe tomarse en serio su conexión con otras dimensiones de los procesos culturales, evitando la mistificación que la teoría musical ha arrastrado acerca de lo “puramente musical” o de la dicotomía entre lo intrínseco y lo extrínseco a la obra, separando convencionalmente lo poético (o teórico) de otros tipos de discursos. Así, sostenía “no se trata de lo ‘bien estructurado’ que esté algo, sino de cómo la organización musical se desarrolla como un ámbito de importancia cultural, con consecuencias materiales”.⁷

En una reciente discusión sobre el uso del concepto *poética* en la musicología rusa, Sara Vujosevic Jovanovic la definió como un sistema de recursos estéticos, vinculados con la estilística y el lenguaje musical, en la que prevalecen las categorías de género musical y obra, y la distinguió de otra definición que incorpora un nivel superior de organización referente al contenido espiritual y las ideas artísticas interrelacionadas con la forma y el contenido musical. Siguiendo esta segunda definición, la poética permite explorar el *sentido profundo*, considerando no solamente el análisis de las estructuras musicales, sino también el pensamiento y la multiplicidad de textos que las circundan.

En síntesis, echando manos de estos postulados disciplinariamente diversos y operativos en distintos planos, entiendo aquí la poética como una categoría artístico-estética, que apunta a interpretar dicho “sentido profundo” y que ayuda a establecer los significados ontológicos del fenómeno creativo, conectando el campo de las ideas con el campo concreto de la puesta en sonido y acción.⁸ Tengo en mente la dialéctica

7 La cita original en inglés dice: “not how ‘well put together’ something is, but how musical organization develops as a culturally significant field, with material consequences”. Adam Krims, *Rap music and the poetics of identity* (Cambridge University Press, 2000), 37.

8 Sara Vujosevic Jovanovic, “Poetics’ in Musicology: Historical Background and Methodological Frameworks. Herald of Anthropology”, *Vestnik Antropologii* 1 (2026): 170–180. Para la lectura de este artículo, cuyo abstract se encuentra publicado en inglés pero su texto completo en ruso, me serví de la herramienta de traducción Deepl, en su versión gratuita. La referencia del texto original es: Вуйошевич-Йованович С. Понятие «поэтика» в музыковедении: исторический контекст и методологические подходы // Вестник антропологии нго. 1 (2026): 170–180.

entre éxtasis y verdad como marco interpretativo que permite observar de manera más compleja dicho sentido.

Exilio y contra-exilio

En la década de 1980, Alberto Kurapel, actor, dramaturgo, cantautor y director teatral, devenido actor-performer, propuso la noción de *contra-exilio* para referir a una síntesis creativa y momento vital que emergía luego de más de un lustro de exilio en la ciudad de Montreal. En cuanto a su obra musical, la producción anterior del artista, un corpus de cuatro discos creados entre 1974 y 1979, se había caracterizado por una adscripción aparente al modelo del cantor popular de la zona central chilena, influido por la colaboración previa con figuras como Roberto Parra y Eduardo Guzmán del Dúo Quelentaro. Como he argumentado anteriormente, esa producción musical temprana se enfrentó a una recepción conflictiva, ya que el lenguaje poético y expresivo, aparentemente folclórico, parecía oscurecer la naturaleza eminentemente artificial —en los términos del propio Kurapel— de su puesta en escena.

En breve, las audiencias chilenas exiliadas percibieron una óptica folclorizante, que conducía a un ansiado contacto directo con Kurapel mediante su voz, pues, como indican Jesús Martín Barbero y Ana María Ochoa “[g]ran parte de la utopía del folklore está basada en la idea de que éste genera comunidad por su estética de la oralidad y su (supuesta) necesaria mediación cara a cara”.⁹ Los discos producidos en la década de 1970 se caracterizan por la interpretación en voz y guitarra del propio Kurapel, incluyendo canciones breves que se inscriben en el abanico de géneros tradicionales que circulaban entonces en peñas, festivales, radios y fonogramas: cueca, tonada, décimas, habaneras, vales, entre otros.¹⁰ Ocasionalmente se incluía algún instrumento adicional a través de algún invitado, pero el núcleo performativo correspondía al modelo de cantautor.

Las características de los discos siguientes son, en términos musicales, radicalmente diferentes. Para entender aquello, es necesario considerar las innovaciones que ocurrían en el ámbito de la creación musical y en las reflexiones

9 Laura Jordán González, “Garganta de piedra: el canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta”, *Resonancias* 18, nro. 34 (2014): 15–35; Jesús Martín Barbero y Ana María Ochoa Gautier, “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular, en *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, comp. Daniel Mato (Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005), 121.

10 “Amanecerá la siembra” (1975); “Guitarra adentro” (1977); “A tajo abierto” (1978); “Las venas del distanciado” (1979).

que Kurapel desarrollaba y plasmaba en sus cuadernos de apuntes, que servirían como base para sus ensayos y ponencias. Dentro de su vasta producción escrita, tomo como objeto de estudio primordialmente sus libros *Estación artificial: expresión escénica de exilio* y *El actor performer*,¹¹ aunque cito también otros de sus escritos.

En 1981 creó la Compagnie des Arts Exilio en Canadá, que integraba a actores y actrices inmigrantes, como José Venegas, Margarita Gutiérrez, Marinea Méndez, y quebequenses, como Anne-Maria Zaidman. Cumplía múltiples roles fundamentales Susana Cáceres, como directora audiovisual, de escena, encargada de la técnica, entre otros. Los componentes materiales y expresivos de esta compañía estaban lejos de restringirse al teatro convencional, ya que se inscribían en una propuesta de *performance* que buscaba mostrar el *proceso*, echando mano de múltiples recursos, como el *collage*, la música electroacústica, la canción, el video y el cine, entre otros. En 1985, a cinco años de su creación, Kurapel publicó una declaración que explicaba el programa de la compañía: “Nuestro trabajo se ha concentrado en el cultivo de la Conciencia de la Memoria, buscando nuevas vías de expresión. No nos interesan las actividades culturales diletantes, escleróticas que tan a menudo vemos reptar, con el único propósito de agradar a las burguesías”. En esta declaración se evidencia su crítica hacia la creación irreflexiva y el acomodamiento de otros artistas en el exilio. En lugar de propender a una afirmación, este proyecto se interesaba en mostrar “las contradicciones que nos convergen desde diversos orígenes, texturas, taras y privilegios, para llegar a la integración de toda resonancia humana, en esta exploración incesante del OTRO”.¹² De este modo, intentaba desperdiciarse de expresiones chauvinistas y simplificadoras, e incluso alejarse de un arte de denuncia que se volvía banal ante la recepción pasiva de una sociedad de consumo. Su crítica refería a la diversidad de prácticas culturales y no solo al teatro: “Las manifestaciones culturales en exiliados como: bailes, peñas, poesía, pintura, padecen de un mal de ausencia crónico. No están en ninguna parte, no conmueven a nadie, ni siquiera los que las organizan y practican”.¹³ Buscaban subvertir un orden dado por sentado y ubicarse “fuera del conformismo cultural o del pintoresquismo”.¹⁴

11 Alberto Kurapel, *Estación artificial: expresión escénica de exilio* (Montréal: Les Éditions du Trottoir, 2011); Alberto Kurapel, *El actor performer* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010).

12 Las citas textuales provienen de una publicación posterior del mismo texto: Alberto Kurapel, “La Compagnie des Arts Exilio (Primer Manifiesto)”, en *3 Performances Théâtrales* (Montréal: Humanitas, 1987), xvii y xix.

13 Kurapel, *Estación artificial*, 98.

14 Alberto Kurapel, “Relación centro-periferia. La expresión de la marginalidad como componente estético del teatro-performance”, en *Estética de la insatisfacción en el Teatro-Performance* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004), 42.

El teatro-performance impulsado por Kurapel y su Compagnie fue temprana y profusamente estudiado por Fernando de Toro, teórico que puso de relieve las características posmodernas y poscoloniales de su obra escénica. En sus múltiples textos explica cómo las decisiones estéticas dan cuenta de una tendencia a la hibridez, fruto del encuentro cultural y las dislocaciones experimentadas por quienes migran. En una de sus publicaciones dedicadas a Kurapel, de Toro sintetiza:

Su obra la podemos dividir en dos momentos, uno marcado por la fractura, la división bilingüe (...) Aquí el binarismo y la oposición quedan expuestos, la fractura como alteridad se ostenta como herida; otro marcado por lo que yo llamaría la interculturalidad y la diferencia como la constitución de una nueva alternativa, un nuevo espacio donde se negocia un lenguaje de la alteridad.¹⁵

Ese reconocimiento de un espacio nuevo, incómodo —ni aquí, ni allá— es reflexionado por Kurapel en términos de un estado mental discontinuo “una Respiración de Pensamiento Interrumpido Abruptamente”,¹⁶ con el que se enfrentan los procesos de elaboración de la memoria. En ese sentido, hay que recalcar que no se trata solamente del fenómeno migratorio con sus desafíos de adaptación cultural, sino específicamente del exilio político que fuerza al procesamiento subjetivo y, en este caso, creativo de la violencia vivida y atestiguada.

Durante el periodo que De Toro llama “primer exilio”, que comprende toda la duración de la dictadura militar y unos años más, la Compagnie trabajó sobre un *lenguaje del desarraigo*, que aparece ya en la obra *exiTlio in pectore extrañamiento*, estrenada en 1983 y publicada en 1987. Siguiendo a Susana Cáceres, me interesa enfatizar en el papel que cumple el campo sonoro a lo largo de la obra, dentro del que se destacan el bilingüismo (castellano-francés), el uso de dispositivos audiovisuales (como proyecciones de diapositivas, cine y video), canciones, música electroacústica y danza.¹⁷

La sucesión de enunciaciones en distintos idiomas se justifica por las necesidades concurrentes de expresar de manera compleja la emocionalidad de la lengua materna y de comunicar una información, pero también de evidenciar el desafío y dislocamiento que produce en el exiliado su confrontación con el aprendizaje de otro

15 Fernando de Toro, “Identidad, alteridad y el tercer espacio: el teatro de Alberto Kurapel”, *Teatrae* nro. 1 (Otoño-Invierno 2000): 73-79. Para un estudio más extenso, ver Fernando de Toro y Alfonso de Toro, Alberto Kurapel. *Teatro-Performance, Alteridad y Memoria* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2018).

16 Kurapel, “La Compagnie”, xviii.

17 Cáceres, “exiTlio”, 8.

idioma, que adopta con notorio acento. “Queríamos con esto -dice Kurapel-, presentar en escena las dificultades, las rudezas, las amputaciones, el redescubrimiento de sí, del Otro”.¹⁸ No era una demostración victimizante de la adaptación, pues se buscaba llevar a crisis la posición de inferioridad que ocupa el inmigrante en el intercambio de lenguajes, valorando que cada *actor-performer* “posee un acento individual que lo induce a expresarse de manera particular y fascinante”.¹⁹

En este sentido, tanto en la reflexión sobre la lengua materna, como en las otras aprendidas posteriormente, se pone en valor la sonoridad y el ritmo de la voz, que operan más que como signo denotativo y explicativo. Para De Toro, el uso del bilingüismo funciona como intento de deconstrucción del centro, al plantear la imposibilidad de continuar hablando desde los márgenes: “Es precisamente con este acto de auto-traducción que se intenta no-ser-el-Otro, pero al mismo tiempo el eco de su voz en otra lengua le revela su estado de Otro. El eco marca la fractura, la división y la alteridad en toda su violencia”.²⁰ Así, el abordaje del sonido vocal comporta importantes implicancias en la materialización del teatro de exilio. Como explica Astrid Masud, “Kurapel dispone de ellas [las voces en cada idioma] de forma paralela, sin entrelazarlas, es decir, cada una independiente de la otra, pero como autotraducción”,²¹ lo que la autora interpreta como un “quiebre acústico” enfatizado por la “rusticidad” o “tosquedad vocal” que denota la segunda lengua aprendida.²² El uso de “otros resonadores, otras dicciones, otras pausas” junto con la utilización de intertextos implican que “el lenguaje se ve estallado por el exilio”,²³ según observa Claudia Cattaneo. De este modo, no es solamente la puesta en evidencia de la difícil situación lingüística que enfrenta el exiliado lo que se elabora, ya que esta estrategia revela también un modo de concebir la voz. Tal como señala Cáceres, y según lo que el propio Kurapel ha argumentado en diferentes ensayos, existe en su obra una aproximación a la vocalidad que excede el problema de la comunicación de informaciones, acercando notablemente su tratamiento al de la creación musical abocada a una diversidad de sonidos y ritmos.

Musicalmente, tanto en *exiThlo in pectore extrañamiento* como en obras posteriores, destacan canciones interpretadas por Kurapel, a veces acompañado de

18 Kurapel, “Relación centro-periferia”, 47.

19 Kurapel, “Relación centro-periferia”, 48.

20 De Toro, “Identidad”, 75.

21 Astrid Masud Barria, “El teatro-performance de Alberto Kurapel y la expresión sonora del exilio”, *Actos* 6 (2023):28.

22 Masud, “El teatro-performance”, 29.

23 Claudia Cattaneo, “La memoria del exilio recuperada en el cuerpo utópico de la escena: el cuerpo y el sonido en la puesta en acción de Prometeo encadenado según Alberto Kurapel (1988)”, *Acotaciones* 45 (julio-diciembre 2020): 211.

guitarra y otras por *play-back*. En términos narrativos, las canciones insertas en las obras de teatro-performance muchas veces “trazan un camino paralelo, cuentan la historia de otra manera, aportan una profundidad movilizada desde la emoción y la expresión vocal y musical que complementan y amplían las dimensiones del relato”.²⁴ Para Masud, la presencia de estas canciones provoca un quiebre en la unidad textual, generando una sensación de artificialidad “mediante sonoridades aparentemente desconectadas sobre un territorio fragmentado y afectado por acontecimientos musicales excéntricos”.²⁵ De todos modos, este repertorio sonoro participa de una red mayor de signos fragmentarios, pero su particularidad está en que, en tanto canciones, consiguen cobrar vida propia fuera del universo acotado de la obra.

En su análisis de *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel* (1987), Claudia Cattaneo advierte que el universo sonoro dentro de esta obra es diegético, lo que quiere decir que las referencias de ruidos, músicas y voces provienen del mundo narrado y de las experiencias de los personajes. En sus palabras, “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”.²⁶ Se trata de un espacio liminal, entre dentro y fuera, donde los personajes “crean el contraste visual y significacional del objeto sonoro que aturde la razón”,²⁷ a través de cantos, gesticulaciones y danzas.

Como se ve en los ejemplos de las dos obras estudiadas respectivamente por Cáceres y por Cattaneo, y como el propio Kurapel ha señalado, la música es, dentro del teatro-performance, un signo igualmente importante que los demás que lo constituyen. Se aleja de la búsqueda de la imitación del sentimiento, para intentar que melodías y orquestaciones, “junto con los otros signos, formen una gran trama que al exponerse, provoque en el espectador interrogantes que no conduzcan a ningún centro ni decisión”.²⁸

La síntesis que se desarrolla desde la década de 1980, especialmente a través de la Compagnie, pero también en el trabajo solista de Kurapel, encuentra antecedentes en su experiencia escénica previa. Múltiples experimentaciones intermediales iban siendo puestas en práctica desde la década anterior. Según Kurapel, los recitales se

24 Cáceres, “exiTlio”, 14-15.

25 Masud, *El teatro-performance*, 34.

26 Cattaneo, “La memoria”, 210.

27 Cattaneo, “La memoria”, 211.

28 Kurapel, *Estación artificial*, 166.

iban acercando a la performance, por sus “propiedades atópicas (...) por la abolición de la palabra como signo principal en las acciones, por tener características de obra abierta”.²⁹ En el lanzamiento de su álbum *Las venas del distanciado* (1979), por ejemplo, relata que, sin haber sido planificado, cantó sus canciones en español encima de la grabación que poseía la traducción hablada en francés y que supuestamente sería oída antes de la canción. Esta performance simultánea habilitó un espacio inusitado de copresencia y, tal vez, de renuncia a un tono explicativo y didáctico. Es la dislocación que se revela sin mediación, de una manera que, como dice María Soledad Lagos-Kassai, “desvía nuestra atención hacia zonas de incomodidad o fricción”.³⁰ Asimismo, el relato acerca de la grabación de dicho álbum de canciones presenta otro antecedente crucial. Durante las jornadas de trabajo en el estudio se evidenció un choque, un desajuste de culturas, en términos del artista, ya que desde la producción esperaban que la voz y la guitarra fuesen registradas en tomas separadas, arguyendo mayor fidelidad sonora. Esta instrucción produjo malestar en Kurapel, quien, según explica, consideraba que la interpretación de ambas partes era interdependiente: “lo podría al menos haber intentado, pero en esos momentos no tenía la calma como para distanciarme de esa modalidad de canto tan familiar en la soledad perdida; me encontraba atravesando, cantando la sangrienta niebla de un pueblo entero”.³¹ Lo que me parece crucial de esta anécdota y de la manera en que la explica es la presentación de este desacuerdo en términos de una diferencia de “pensamiento cultural” que será elaborada creativamente de manera profusa y profunda a lo largo de su obra de contra-exilio, en una etapa en la que evidentemente sí podrá distanciarse de “esa modalidad” interpretativa para proponer algo crucialmente distinto.

La noción inicial a partir de la cual Kurapel desarrollaría su propio concepto de contra-exilio lo propone como “etapa de inscripción performativa en la estadía más larga que obligan a cumplir como castigo feroz a un ser humano en un lugar”. Se trataría del momento posterior a la superación de un cierto punto cero, instante de “aceptación del hecho de que cada realidad tiene su lugar, su topos y su tiempo”, manifestación de “un nuevo deslizamiento representacional”.³²

Como se ha insistido majaderamente en la mayoría de los textos que se ocupan de la multifacética obra de Kurapel —gruesamente concentrada en la dramaturgia y la actuación— la consigna más contundente que el artista avanzó y logró instalar

29 Kurapel, *El actor performer*, 191.

30 Lagos-Kassai, “Alberto Kurapel”, 28.

31 Kurapel, *El actor performer*, 134.

32 Kurapel, *El actor performer*, 239.

transversalmente durante su periodo creativo en la provincia de Quebec, en Canadá, fue la de la producción de un arte *de* exilio y no de un arte *en* exilio. De allí que muchos de sus intérpretes se esmeren en comprender sus obras desde una interrogante sobre el lugar, argumentando algunos la centralidad de su tránsito y la dificultad del hallazgo de un “topos propio”.³³ Considero que esta interrogante se expresa también en sus canciones.

Retomando el arco entre éxtasis y verdad, presentado al inicio de este artículo, la poética de Alberto Kurapel emprende el objetivo de conmover, remeciendo al espectador-auditor, impidiendo su conformidad ante estéticas ya conocidas. El mismo tiempo, se hace cargo de la tarea ética de ofrecer un marco de comprensión de la realidad ajustada a su presente. Ambas dimensiones toman la forma de un estilo, como un programa de creación con técnicas y propósito propio. La innovación, que se basa en una emergente concepción del arte de exilio, se manifiesta musicalmente en dos ámbitos. Por un lado, apuesta por una estética híbrida, que aglomera signos estilísticos de orígenes heterogéneos; por otro lado, expande la performance vocal diversificando sus recursos tímbricos y tecnológicos.

Fricción musical como dislocación

El álbum *Contra-exilio*, editado en 1982, demoró en producirse, esto en comparación con los cuatro discos anteriores de Kurapel que se constituían casi exclusivamente de registros de voz y guitarra, ambas a su cargo. Desde *Contra-exilio*, en cambio, se integran al proyecto musical una diversidad de agentes que aportan con voces, instrumentos e intervenciones sonoras. Entre los convidados destacan figuras que se volverán íconos del experimentalismo y otras que se integrarán al *mainstream* de la música popular en Quebec. Tal vez la contribución más significativa sea la del dueño del estudio que acogió el proyecto, Jean Sauvageau, constructor de sintetizadores desde la década de 1950, creador sonoro en múltiples *happenings* e instalaciones, cofundador en 1978 de la Asociación para la creación y la investigación electroacústica de Quebec.³⁴ En *Contra-exilio*, Sauvageau ejerció como productor musical y su impronta tecnológica se evidencia en distintivos elementos del montaje sonoro. Dos otras presencias notables son la de Paul Picard, célebre percusionista en el campo del jazz,

³³ Lagos-Kassai, “Alberto Kurapel”, 12.

³⁴ Marie-Thérèse Lefebvre, Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes, pionnières dans le sentier de la création électroacoustique, *Circuit* 19 nro. 1 (2009): 23-41. <https://doi.org/10.7202/019932ar>.

y la de Osvaldo Montes, músico argentino posteriormente reconocido por sus contribuciones a la música para cine y televisión, y que para entonces había grabado en Montreal en 1980, junto al conjunto Viento del Sur, un disco homónimo.³⁵ En cuanto a los discos siguientes, destaca en *Guerrilla* la permanencia de Jean Sauvageau en la producción y la incorporación de Robert McLaughlin en los arreglos. Junto con ellos, un plantel de instrumentistas quebequenses y latinos aportaron: saxo, guitarra western, sintetizadores, batería, percusión, congas, armónica, bajo, flauta travesa, guitarra eléctrica, mognara, charango, quena, guitarra acústica. En *Confidencial urgent*, la mezcla fue realizada por Sauvageau mientras que los arreglos fueron compartidos por Kurapel y Bernard Marchand. Tratándose de musicalizaciones de poemas quebequenses, en este disco destaca la presencia del violín y el violonchelo, además de la incorporación de sonidos programados con computador.

La participación de tales invitados implicó, tanto desde el discurso del compositor, como desde la opinión de los críticos, una supuesta integración de ritmos y referentes “otros” que ampliaron el marco de lo que Kurapel venía haciendo musicalmente hasta entonces. Al servirse de la noción de “origen” que prevalece en la identificación de la música nacional-popular desde la configuración de las primeras nociones de *folk music* hace casi tres siglos,³⁶ la adscripción identitaria de dichas figuras y su proyección a la expresión sonora en el registro fonográfico parecería inscribir ineluctablemente sus lugares de proveniencia en la música misma. Así, Kurapel pretende marcar *Contra-exilio* de norteamericanidad, no solo mediante signos autóctonos, sino que también gracias al rastro de pasajeros que, como él, desde la diáspora, construyen sus propias versiones del sonido local. Esta visión se manifiesta claramente en la nota de presentación que acompaña al álbum, firmada por el autor:

Es así como después de un tiempo de labor de este tema/vida, integré la gran separación: una instrumentación que expresara este nuevo mundo de América del Norte con aquellos sonidos de los que formamos parte los latinoamericanos. Coloqué la zampoña junto a la guitarra eléctrica, el sintetizador junto al charango, el bajo eléctrico junto a la rebeldía, el clarinete junto al miedo, el violón (sic) y la quena, la batería y la trutruca, el órgano y el mate amargo. Todo esto sobre una plataforma electroacústica que va entrecruzando y mezclando los mundos que llevo dentro.³⁷

35 <https://www.discogs.com/es/release/1900581-Viento-Del-Sur-Viento-Del-Sur>.

36 Remito a Matthew Gelbart, *The Invention of Art Music and Folk Music* (Cambridge University Press, 2007).

37 Alberto Kurapel, *Contra-exilio* (Montreal: APIR, 1982).

A decir verdad, la combinación de instrumentos y ritmos de distintos paraderos venía siendo desde los años sesenta una tendencia creciente no solamente en Chile, sino que, en el continente latinoamericano, en los ámbitos de músicas consideradas a la sazón bajo la etiqueta “de izquierdas”. En ese sentido, más que una rotunda innovación, el procedimiento coincide con lo que otros músicos exiliados hacían tanto en América como en Europa, y, aún más, daba continuidad a uno de los elementos originales de la nueva canción. La distinción fundamental estaría aquí dada, en cambio, en la no persecución de una unidad representativa ni de una identidad cultural colectiva general (como sí se había dado en el discurso latinoamericanista de la nueva canción), ni de un estado fijo de su condición de exiliado.³⁸ No se proponía la cristalización de un objeto sonoro que diera cuenta inequívocamente de su coyuntura, sino que más bien pretendía capturar esa dificultad de adaptar y de adaptarse.

La unión de sonidos, timbres, tiempos disímiles que se enlazaban en las recientes canciones –sostiene Kurapel–, me ofrecía un tránsito hacia lo inseparable, que al no ser parte de un relato razonado, a partir del principio de la causalidad, presentía sería rechazado con violencia. Y así fue.³⁹

Esta concepción, como comentaba más arriba, ha facilitado la lectura del proyecto de *Contra-exilio* desde el paradigma de la hibridación, lo mismo que ha ocurrido con gran parte de su creación teatral. A pesar de que en las piezas contenidas en este álbum y en los dos que le siguen muestran distintos elementos como puntos de referencia sobre lugares de origen, en el contexto de su encuentro, en vez de a la hibridación parecen apuntar más bien al alejamiento de un sonido anclado espacialmente. La alusión al país de origen y al hogar abandonado es sin duda un tópico de la creación de exilio. Lo es también, en alguna medida, la referencia al lugar de acogida y a los desafíos que comporta la adaptación a un nuevo territorio y a una nueva cultura. En la producción discográfica temprana de Kurapel (1974-1979) se nombran, por ejemplo, Chile, Bío-Bío, Quilimarí, Tocopilla, Keule, Arauco, San Carlos, Maipú, Pisagua, El Salvador, Villa Grimaldi, Ritoque, Tres Alamos, Concepción, mezclando la ingenua referencia a localidades extrañadas con la denuncia por los centros de tortura y desaparición. Montreal, Quebec, Canadá, Norteamérica, por su parte, comienzan a aparecer en las grabaciones de la década del

38 Ver sobre el latinoamericanismo de la Nueva Canción: Stefano Gavagnin, Laura Jordán González y Javier Rodríguez Aedo, “Fronteras porosas, sonidos conectados: transnacionalidad de la Nueva Canción a través de sus escritos”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* 35 (2022): 39-71.

39 Alberto Kurapel, *El actor performer*, 237.

ochenta, mas no como simples anclajes a la nueva vida. Esta toponimia, paradójicamente, genera dislocación al mencionarse, pues viene acompañada de variados elementos disruptivos bajo la forma del sonido musical y la lírica. Mediante la yuxtaposición, las canciones expresan el malestar del exilio, la incomodidad de su estar-entre, al mismo tiempo que una capacidad asombrosa para advertir los rasgos culturales diversos que a ratos colisionan y a otros entran en coalición.

Antes de poner en práctica una obra musical contra-exílica, es necesario reconocer los signos del lugar al que se llegó. Tras haber estudiado acerca del “fenómeno del exilio”, Kurapel lo explica en términos de etapas. En la primera, se rechaza lo ofrecido por el nuevo país, mientras se exacerban las cualidades del país de origen. En la segunda, a la inversa, se alaba lo nuevo y se desprecia la tierra de origen. El contra-exilio, llega después de un punto cero. En esta etapa se acepta que cada realidad tiene su lugar y tiempo, todas las realidades existentes habitan al exiliado, abriendo “la posibilidad de fabricar una nueva rosa de los vientos”.⁴⁰ La conceptualización del contra-exilio, para Kurapel, es una empresa que atraviesa su quehacer y que no se reduce a la producción de un disco musical. Sin embargo, propongo que bajo estructuras sonoras y gestos performáticos el lenguaje musical la expresa de una forma explícita y sensitiva. Aquí la poética aparece claramente como estilo.

En la fonografía el contra-exilio se manifiesta como una pluralidad de referencias rítmicas y estilísticas (baguala, hard-rock, funk, reel, balada, zamba) cuya fusión no corresponde a una lógica lineal, sino que, en sus palabras, es “el destello de encrucijadas perdidas en el tiempo”.⁴¹ Para interpretar esta propuesta estética recupero el concepto de fricción en los términos de Acácio Piedade quien lo entiende como un “hibridismo contrastivo”.⁴² No obstante, en lugar de concebirlo aquí como un paso en un camino hacia la fusión genérica (como es el caso del jazz brasileiro estudiado por el autor), lo afirmo como un recurso expresivo que juega sobre la diferencia para quedarse allí, friccionando. Tal es el sentido profundo que parece otorgarle Kurapel mismo al exilio: un irremediable e inconfortable entre-lugar.

Ahora bien, ¿cómo funcionan las alusiones al territorio de acogida? Un vistazo a un fragmento de la canción “Diagramas” ofrece una entrada: “Y yo estoy aquí, en Santa Catherine Street esquina Plaza Almagro. En este rincón por donde corre la gente y no me ve, porque hoy día es día de trabajo, y en las cunetas grises la nieve

40 Kurapel, *El actor performer*, 240.

41 Kurapel, *El actor performer*, 241.

42 Acácio Piedade, “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos”, *Per Musi* 23 (2010): 103-112.

quiere ser agua, el agua quiere ser barro y el barro quiere ser siempre barro.” Dos son las cuestiones principales que se problematizan en estos versos y que, sostengo, pueden rastrearse a lo largo de los tres discos estudiados: primero, la *situacionalidad dislocada*, por estar aquí y estar allá (o no estar del todo en ningún lugar); segundo, la *alienación del sistema capitalista*, signo incuestionable de la desazón política y pie forzado para la elaboración de una poética consciente.

Las estrategias de dislocación son múltiples. Veíamos que en “Diagramas” una calle de Montreal, ya híbrida por la coexistencia franco-anglófona, se entrecruza con una plaza chilena nombrada como uno de los conquistadores coloniales. En el librito del elepé *Contra-exilio*, Kurapel advierte: “de este blanco exilio tomé aquellos elementos que me dibujaron ciertos caminos (y caminar no es sinónimo de llegar)”. Los caminos, eso sí, no son metafóricos sino bien concretos: se recorren las calles, se avistan edificios. La ciudad actual se divisa, pero se desdibuja en “Panorama”, la primera canción del disco, que dice “Montreal, Monte reel, Monte irreal, Provincia de Quebec.” En “Edades”, que sirvió como cierre de la obra *exiTlio in pectore extrañamiento*, se mezcla presente y pasado para ejemplificar el recorrido del quehacer inmigrante.⁴³ En esta nueva expresión escénica, donde participan las canciones, se desarrolla un “tipo de narración fragmentada, asincrónica y atópica”,⁴⁴ donde coexisten y colisionan tiempos y lugares disímiles.

En cuanto a la sonoridad del Quebec, no hay duda de que Kurapel identifica y comprende las músicas tradicionales y los procedimientos modernistas que le son contemporáneos. Sus canciones muestran esa consciencia de la alteridad, pero la representación del otro se disuelve rápidamente mediante diversas estrategias de dislocación. En “Panorama”, pieza inaugural de *Contra-exilio*, se despliega un juego basado en los clichés de la identidad quebequense. Se inicia con fragmentos de *fiddle* (o violín popular), una herencia irlandesa devenida folclor local, acompañados de sonidos que evocan las típicas cucharas de la zona. Sus *accelerando* y torpes *glissando* añaden un sentido caricatural a esta presencia de Quebec. Una quena solista, por entonces símbolo de la expansión sudamericana en el mundo, proclama una melodía *cantabile*, dramatiza un canto insigne, alejado en el plano sonoro y que aparece como una rememoración insistente, porfiada tal vez. Otros signos del sur: una guitarra con cuerda de nylon arpegiada acompaña a la suave voz. En la letra se alude a levantarse muy temprano, no ir a trabajar (sin saber por qué) y en cambio agarrar la guitarra y echarse a andar. ¿Será acaso una síntesis de una política propuesta por el disco?

43 Cáceres, “exiTlio”, 16.

44 Masud, “El teatro-performance”, 36.

El problema de la inclemencia del clima ártico, contrastado con la añoranza del barro del propio terruño, aparece como asunto tematizado en las letras (que insisten en nombrar el hielo, la nieve, el frío) y a la vez como motor de un aturdimiento que se expresa como estados de ánimo, a través de las atmósferas sonoras.

Québec

Alberto Kurapel

Alberto Kurapel

♩ = 86

Baritono

An-dan-do voy con tu cie-lo po-lar so-bre los hom-bros y_u-na ré-pli-ca noc-tur-na en mi gui

Violín

Guitarra acústica

Bajo

Conjunto de batería

10

Bar.

ta-tra un vio-lín me sa-le al pa-sa-so ves-ti-do de ce-san-te cu-bier-to por la nie-ve

Vln.

Guit. ac.

Bajo

Bat.

17

Bar.

vio-lín en-du-re-ci-do con cuer-das ya pros-cris-tas cie-r-tos dí-as en la CA-DI

Vln.

Guit. ac.

Bajo

Bat.

Ejemplo 1: Fragmento de la canción “Québec”, transcripción de Gabriel Rammsy.

En “Québec”, Kurapel canta “Andando voy con tu cielo polar sobre los hombros / y una réplica nocturna en mi guitarra. / Un violín me sale al paso, vestido de cesante por la nieve”. El *fiddle* esta vez se despliega con verdadera gracia al ejecutar una melodía juguetona, la que podríamos, distraídamente, percibir como una dócil alusión al contexto de acogida (Ejemplo 1). Sin embargo, al volver a la letra, notamos el peso que se lleva sobre los hombros y la inesquivable realidad del desempleo para este exiliado

artista. Sin aludir explícitamente a su propia situación, el violín vestido de cesante desliza una mirada crítica sobre las vivencias de precarización en el Montreal de entonces.

Numerosas críticas al estilo de vida norteamericano y a su ostensible relación con un capitalismo rampante se encuentran en prácticamente la totalidad de las canciones. Críticas al hedonismo (maniquíes en escaparates, circulación de drogas, ambición de dinero, espectáculos en topless), a la explotación (condiciones laborales deplorables, desocupación) y a la banalización de la violencia de Estado (sentido de la paz y de la guerra, cuestionamiento de los héroes caricaturescos) se presentan revestidas de sonidos significativos. En “Diagramas”, una introducción de *ragtime* sitúa a la audiencia en la cultura de masas, contrastándola con signos de la tradición guitarrística sureña para reivindicar un rincón, un intersticio. Luego, una cortina pop contraviene la degradante imagen de un tarro de basura desde el cual se mira a América desconocida. En “Stop. Oscurece. 20° bajo 0” se declama una serie de *slogans* publicitarios sobre una música de aspecto circense. Indistintamente se anuncian, por ejemplo: “autos usados”, “papas fritas Inn”, “Chile 2500 desaparecidos”, “huelga de hambre”, “bingo”.

El abordaje de la contingencia política se caracteriza, de la misma manera, por el uso de signos superpuestos, que desvirtúan las asociaciones más espontáneas que pudieran hacerse al escuchar uno u otro sonido convencionalizado. Es evidente en el caso de “Destello”, cuya letra aborda —tal vez con un dejo de sarcasmo— la distancia enorme entre los territorios de la lucha armada y aquellos del exilio, recurriendo al multilingüismo como trazo de hibridación:

Y aunque no creo encore estar preparado para la llegada
de La Alegría, algo como el irresistible deseo de ser la
primera A de esa Alegría sentí, cuando escuchamos a 1000 km
de distancia, sentados en el living-room, los disparos de
Triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional.
Nicaragua es libre
Raúl Sendic
Nicaragua es libre
Miguel Enríquez
Frente Sandinista de Liberación Nacional
Salvador y Allende
Nicaragua es libre

“Destello” recurre a una melodía y forma de entonación que recuerda al canto de

un poeta de la zona central chilena, una tradición performativa en la cual el cantor, cuando se trata de canto a lo humano, comenta diversos asuntos de la vida cotidiana, incluyendo la política. Se reiteran motivos melódicos sobre la base de un canto modal, con el fin de enfatizar en lo que se está diciendo. El texto poético es central. En este caso, Kurapel opta por doblar a la octava superior toda la melodía con el timbre de un saxo, tocado por Gérard Lédur, lo que tiñe el color de la voz y vuelve menos nítida la centralidad del texto (Ejemplo 2).

Destello

Alberto Kurapel

Alberto Kurapel

♩ = 70

Barítono y Saxofón

Y aun-que no cre-o an-co-re-es-tar pre-pa-ra-do pa-ra la lle-ga-da de la a-le-grí-a—

5 Bar. y sax. Gm

al-go co-mo el i-rre-sis-ti-ble de-se-o de ser la pri-me-ra-a de - sa-le-grí-a sen-tir

10 Bar. y sax. Bm D Bm D Bm

cuan-do es-cu-cha-mos a mil ki-ló-me-tros de dis-tan-cia sen-ta-dos en el li-ving room

15 Bar. y sax. Em B7 Em Bm

los dis-pa-ros de triun-fo del Fren-te San-di-nis-ta de Li-be-ra-ción Na-cio-nal

19 Bar. y sax. Bm A Bm A Bm A

Ni-ca-ra-gua-es li-bre Ra-úl Sen-dic Ni-ca-ra-gua-es li-bre

25 Bar. y sax. Bm A Bm

Mi-guel En-ri-quéz Fren-te San-di-nis-ta de Li-be-ra-ción Na-cio

29 Bar. y sax. A Bm A Bm A

nal Sal-va-dor A-lle-n-de Ni-ca-ra-gua-es li-bre

Gabriel Nicolás Rammsy Skoknic

Ejemplo 2: Fragmento de la canción “Destello”, transcripción de Gabriel Rammsy,

Se conserva una pronunciación solemne y enfáticamente silábica, que se acentúa al comienzo de cada frase con acordes tocados como golpes de campanas. Cuando se menciona la “alegría” es en un contexto sombrío y severo. Cuando se alude a Nicaragua libre, la configuración melódica cambia y añade notas más largas para subrayar la libertad de la última palabra. Al mismo tiempo, una cortina cromática golpeteada en una zona aguda con sintetizador genera sensación de distancia, como si se observara una batalla a lo lejos. Pero al nombrar al Frente Sandinista de Liberación Nacional, el regreso a las corcheas uniformes, cantadas con la articulación *marcato* dibujan un aura de milicia muy distante de la añoranza.

De este modo, composiciones y arreglos apuntan hacia una escucha atenta de la performance, que se trata poco de la integración a un nuevo contexto y mucho del habitar un espacio intermedio, ese entre-lugar. La voz juega un papel crucial en la estética del contra-exilio, por lo que la sección siguiente se dedica a estudiarla.

Multivocalidad y experimentación

La experimentación que se abre en el ámbito vocal es, como adelanté, especialmente significativa si se tiene en cuenta el cambio de estrategia que significa respecto a su música anterior. De hecho, tal vez el gesto más disruptivo que el álbum *Contra-exilio* realice sea el alejamiento de una convención de verosimilitud observada en las anteriores cuatro producciones discográficas de Kurapel, que datan de la década de los setenta. En ellas se ha identificado una adscripción a una vocalidad que, aunque “artificiosa”, parece calzar con un modelo “folclórico” que tiende a identificar voz y sujeto inequívocamente. Por ejemplo, en su cueca “La tortura”, grabada en su disco *A tajo abierto* (1978), su performance vocal asemeja al estilo de Ángel Parra y otros cantautores que exploran las vetas dramáticas mediante inflexiones que incluyen el quiebre vocal, como desgarró. Aquí, este canto de apariencia “folclórica” no se presenta exento de contradicciones, por cuanto su ejecución en una escena minuciosamente elaborada, se servía de los cánones de la representación folclórica para proponer una performance distanciada. Cambiando drásticamente de estrategia, desde *Contra-exilio* en adelante, Kurapel despliega voces que, ya en su sonoridad, develan una relación distinta entre el cantor y su emisión vocal, adoptando a veces actitudes desafectadas, cínicas y otras, sobrecargadas.

Considero el sonido vocal como sitio de convergencia de varias apuestas tecnológicas. Lejos de una visión de la voz como expresión natural del cuerpo y de la vida, adopto una aproximación que pone el foco en la construcción tecnológica de la

voz a partir de la conciencia de un desajuste básico entre sujeto y sonido vocal.⁴⁵ Por una parte, me interesa una veta tecnológica aplicada a la maquinaria de producción en estudio y a la manipulación sonora posterior a la grabación, y en particular a lo que Serge Lacasse llama la *mise-en-scène* o montaje vocal.⁴⁶ Por otra parte, propongo explorar una adaptación del concepto “technologies of selfhood”, traducido como “tecnologías de lo propio”. Presentado inicialmente por Nina Sun Eidsheim para referirse a la constitución de la voz racializada en los activos procesos corporales de la emisión vocal de quien canta, en esta ocasión, el concepto sirve para reflexionar sobre una gestión dinámica de “lo propio” mediante procedimientos de dislocación entre el sonido vocal y la constitución de una única voz personal.⁴⁷ Tal lectura es especialmente pertinente en consideración del marco “folclórico” desde el cual Alberto Kurapel parte para luego alejarse y que parece no obstante permanecer como filtro de escucha y entendimiento. Es más, movilizar el concepto de tecnologías de lo propio para el caso de una producción de contra-exilio, que problematiza el entre-lugar y la confrontación incesante a la alteridad, posibilita una comprensión de la voz más-allá-de lo propio. Conviene entonces traer a colación la noción de multivocalidad de Katherine Meizel,⁴⁸ no solamente para poner de relieve las transformaciones que sufre la voz de Kurapel y la puesta en escucha de sus voces, sino también para indagar en el límite de la correspondencia entre sonido vocal, identidad subjetiva y un topos cualquiera.

Un ámbito de análisis se juega en la configuración de estilos y el caso de Kurapel no resulta difícil de leer teniendo en cuenta, como se veía, su desplazamiento desde un repertorio plagado de formas llamadas “tradicionales” (cueca, tonada, décima) hacia un abanico diversificado de piezas populares, cuasi-desprovistas de connotación nacional, o carentes de adscripción genérica. Este desplazamiento atañe a las “tecnologías de lo propio”, aquellas que sirven para articular un sentido entre el sonido y el cuerpo de quien vocaliza de tal manera que se atribuye a este último un efecto decisivo en la percepción del sonido vocal. Ahora más que antes se evidencian las implicancias del exilio vivido sobre la producción de una vocalidad diferida de cualquier sujeción identitaria.

45 Difiero, en este punto, de la interpretación de Astrid Masud cuando sostiene: “Asociado a la vida, el cantar es un acto natural y ritual inserto en la cultura humana. La voz representa la inmensidad del mundo y el acto más sublime de representar la gestualidad del sonido como soplo de vida”. Masud, “El teatro-performance”, 30.

46 Serge Lacasse, “Voice and Sound Processing: Examples of Mise en Scene of Voice in Recorded Rock Music”, *Popular Musicology Online* 5, (2000). <http://www.popular-musicology-online.com/issues/05/lacasse.html>

47 Nina Sun Eidsheim, “Voice as a technology of selfhood: Towards an analysis of racialized timbre and vocal performance” (Tesis doctoral, University of California, 2008).

48 Katherine Meizel, *Multivocality: Singing in the borders of identity* (Oxford University Press, 2020).

Valga un ejemplo. “Halo” es la sexta pista del álbum *Contra-exilio*. Interesa en ella su forma multiseccional, su intercalación de distintos acompañamientos, pero sobre todo el impacto de la manipulación en estudio de los registros. En particular, salta al oído la aparición de múltiples voces y su manipulación mediante efectos. Estos efectos resultan elocuentes cuando se trata de la voz de Kurapel la que es manipulada, pues sugiere, ahora sí, un distanciamiento de cierto modelo de representación folclórica basada en una unidad convencional entre el cantante y su canto. En “Halo”, su voz aparece bipartida, mediante un efecto de *dubbing* que superpone dos registros del mismo vocalista, esta vez a distintas intensidades, sugiriendo el ruido rumiante sobre la enunciación del hablante como una perturbación de la unidad convenida. No es claro si se trata de un eco, de un titubeo, o de una gran confusión. Lo acompaña un verdadero halo sonoro y al final de la primera frase el aliento se extingue, la voz se desinfla en un sugerente *glissando*, casi extenuado. Asimismo, resalta la aplicación de una distribución espacial expandida de los distintos elementos sonoros en el eje lateral del estéreo, como si a través de la técnica de montaje se quisiera dar cuenta del problema espacial, de origen y de dislocación que el proyecto mismo planteaba.

Contra-exilio era un conjunto de ceremonias en medio del frío que se había instalado como centro de una expresión musical centrífuga que condensaba las voces *teatrales-performativas* que ya estaba aprendiendo a identificar, considerando los sonidos instrumentales como signos de voces humanas ocasionales y las voces humanas como sonidos instrumentales, teatralizando los ritmos, *performando* las expresiones cantadas.⁴⁹

La multivocalidad, ya expresada en la adopción de la estética *crooner* —por ejemplo, en la canción “Panorama” —, se extiende al sonido instrumental. Estrategias similares se despliegan en “Prisma”, donde conviven asimismo voces variopintas: una llorosa, lamentosa localizada en un plano posterior, con eco y reverberación, lo que suele comunicar lejanía; otra, irónica vocífera con enunciaciones hilarantes: “candy masticable”. Ambas se interrumpen desde el estudio con ruidos de interferencia. Se combinan filtros, planos, intersecciones dispares.

Sus siguientes dos discos prosiguen con distintos ámbitos de experimentación. En *Guerrilla* (1986), la electroacústica mantiene un lugar prominente, aunque se explaya en una propuesta irónica, donde los mismos elementos de orígenes diversos son yuxtapuestos para evidenciar su incompatibilidad o subvertir el sentido

49 Kurapel, *Actor performer*, 238-239.

identitario usual de sus sonoridades. Es el caso del “Credo del Che”, en que el poema de Roque Dalton se musicaliza con patrones de música tropical, con maracas y congas, flauta (quena) y sintetizadores que armonizan al estilo caribeño (Ejemplo 3). Incomoda la superposición de una letra “comprometida” a una base cuya curva dramática melódico-armónica podría calzar con una convencional historia de amor, típica de los géneros latinos danzables en que la instrumentación se inspira. Esta canción formaba parte de la obra *Prometeo encadenado*, la que era interpretada por una travesti representada por Kurapel. Este era uno de los personajes que lleva Prometeo en su interior y que, al vocalizar el poema de Dalton, asesinado por la guerrilla, pretendía “encubrir con palabras prestadas, su posición reaccionaria”.⁵⁰ Su performance denotaba un interés por la voz, que se lucía en el clímax de la melodía, cuando después de varios compases de *lipsync* sobre un *playback* “arranca la peluca e irrumpe en vivo con su voz de barítono”.⁵¹

Credo del Che

Alfredo Krauss

2 - 100

Baritone

Flauta

Flauta tenore (apoyante, flautista solista en el primer acto sin delay)

Instrumentación

Saxofón

Bajo

Coro

Corno

Mando

Bombo

13

Bajo

Fl.

Alt. B.

Sax.

Bajo

Saxo

Cob.

Mex.

Bach.

Ejemplo 3: Fragmento de la canción “Credo del Che”, transcripción de Gabriel Rammsy.

50 Kurapel, *Estación artificial*, 220.

51 Kurapel, *Estación artificial*, 222.

Otras piezas del disco *Guerrilla* insisten en evidenciar lo incompatible: desaforados gritos de victoria acompañados de un parafernático saxo pop en “15 de mayo”, ruidos que imitan disparos como telón de fondo de una canción romántica cualquiera. En este gesto, Kurapel parece evocar los procedimientos irónicos de Payo Grondona, aunque en este último la cuestión de la localidad ni siquiera aparece bosquejada. Lo mismo ocurre en “Viernes 5 de febrero”, en que se recurre a cortes y riffs que recuerdan a la Nueva Ola chilena, como marco para la presentación de una letra indolente. Quizá sea en la integración de bloques instrumentales abiertamente “desafinados” —según la convención occidental— que parece respetarse en el resto de las pistas que se revele más claramente una actitud de ironía. Una sensación de aturdimiento se enfatiza aún con la exacerbación del componente ruidoso de las zampoñas grabadas, y especialmente con la movilidad de la espacialización de los instrumentos en estudio, lo que genera un efecto de inmersión del oyente, prácticamente inusitado en las producciones musicales de sus pares exiliados. Esta inmersión resulta, no obstante, inestable. El tratamiento de la voz en el contexto de una mezcla experimental, producida por Jean Sauvageau, pone en evidencia un cambio de perspectiva notable por parte de Kurapel, quien para su disco *Las venas del distanciado* se había mostrado contrario a la separación por pistas y al enmascaramiento de la voz principal tras las capas de instrumentales.

En la canción “Sábado 29 de septiembre”, segunda del disco *Guerrilla*, la fricción sonora se expresa inicialmente como una sucesión de registros bien diferentes: ruidos de disparos que a ratos parecen provenir de un sintetizador y a ratos de una zampoña soplada hasta rajarse; la simulación de un coro de voces gritando, ubicado tan atrás en la mezcla que se vuelve difícil discernir lo que se dice; una voz individual que reza o declama, postergada de nuevo por otro sonido más prominente; un saxo que simultáneamente improvisa en primer plano; un gallo que canta; una voz humana doblada; los sonidos artificiales que evocan un enjambre de bichos; la entrada de una batería que marca por fin el inicio de una canción, marcando el contratiempo típico del ska. En el marco de una canción popular convencional, la voz principal interviene a capella, rodeada de un silencio suspensivo: “Me pregunto si existe un lugar...”. Se retoma el acompañamiento y todo vuelve a la “normalidad”. Hay en este juego de combinaciones no solamente una colección de referentes heterogéneos. El modo de disponerlos, primero como collage y luego como una simulación de canción ligera, muestran esa dislocación como un malestar ineludible.

A través de distintos procedimientos de estudio y de performance vocal, Kurapel se aleja entonces de la unidad —artificiosa— entre hablante y voz que había caracterizado sus producciones anteriores, así como la de otras músicas chilenas de

la época. Aunque ellas habían recibido una atención dispar y a ratos animadversión de parte de las audiencias cautivas del exilio, su posicionamiento crítico respecto a la producción del sonido y, luego, de la comunicación vocal había pasado desapercibida, subsumida en la presentación folclórica. Con *Contra-exilio* se inaugura así una serie de creaciones en que Kurapel renuncia a tal convención, probablemente por hallarse esta entrañablemente ligada a las “reglas” de lo que él llama despectivamente el “panfleto decorativo”, del cual quería a toda costa distanciarse.

Más tarde, en el álbum *Confidencial urgent* (1989), la apuesta creativa es mayor. Se musicalizan una serie de poemas escritos por poetas quebequenses, por quienes Kurapel manifiesta una sentida admiración. Se trata de un corpus de canciones que forma parte del trabajo que la Compagnie realizó para el montaje de la obra *Carta de ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier* (1989), que precisamente trabajaba sobre el problema de la traducción reflexionado por dichos poetas. Si una crítica contemporánea opinaba que Kurapel “nos convince mal, por lo demás, de que la poesía traducida sea fácilmente transmisible”⁵² puede que no haya captado que “no se trataba de ilustrar las imágenes que los poetas creaban en sus textos, sino de invadir el lugar escénico con lo netamente espectacular que existía en cada uno de los poemas”.⁵³ En su versión fonográfica, se cantan en francés; las letras entonces ya no recurren al bilingüismo, pero es la voz portadora de un acento migrante, esa voz que en el teatro-performance se percibía rústica o tosca, la que encarna a diferentes hablantes que retratan el Quebec contemporáneo. Se enarbola de esta manera la cicatriz del acento extranjero en la vocalización de Kurapel, mas, retornando a una supuesta unidad entre persona y voz. No es, sin embargo, el estilo de la cantautora sudamericana el que retoma, sino tal vez el de los chansonniers francófonos que formaban parte de su repertorio cultural, acusando especialmente la impronta expresiva de Jacques Brel.⁵⁴ En la canción “La Musicienne”, sobre un poema de Jean Royer, el canto se acompaña de los arpegios de un violonchelo que dotan de un ambiente calmo, a pesar de que la letra entregue una enigmática y quizá equívoca imagen familiar: “El amor tiende su arco / en el hombro del jardín / Ilegaste a mí / con la música de las prisiones” (Ejemplo 4).⁵⁵

52 La cita original dice: “il nous convainc mal par ailleurs que la poésie traduite soit aisément transmissible”. Patrice Baizil, Review of [“Carta de ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier”], *Jeu*, 52 (1989): 217-217.

53 Kurapel, *Estación artificial*, 262.

54 En la obra *Güengüence cero* se usa una grabación de Jacques Brel como play-back de una canción interpretada por un personaje. Ver Kurapel, *Estación artificial*, 106.

55 Traducción de Alberto Kurapel, publicada en el librito del elepé. Kurapel, *Confidencial urgent*, 1989.

La Musicienne

Alberto Kurapel

Alberto Kurapel

$\text{♩} = 69$

Baritono

L'amour tend son arc à l'é

Violonchelo

Dm A⁷/C[#]

5

Bar.

paule des jar-dins tu m'es ve-nue par la musique des pri

Vc.

A^{(b9)/E} Dm(add2)/F E^b Dm C_m(add2)

10

Bar.

sons on dit que la prière est pauvre ri-en d'autre que la

Vc.

Dm A⁷/C[#] A^{(b9)/E}

Ejemplo 4: Fragmento de la canción “La Musicienne”, transcripción de Gabriel Rammsy.

Aunque se cuecen interrupciones, contrapuntos de distinto timbre, electrónica y sonido acústico, *Confidencial urgent* se resigna al acuerdo del protagonismo del canto sobre el resto de las tramas acústicas, lo que se expresa en el tratamiento de los niveles sonoros que vuelven a poner al centro la voz cantante.

Conclusión

Durante la década de los ochenta, Alberto Kurapel produjo tres álbumes que muestran una transformación radical en su modo de comprender la expresión sonora y, específicamente, su relación con la experiencia del exilio. Como se evidencia a través del análisis de *Contra-exilio* (1982), *Guerrilla* (1986) y *Confidencial urgent* (1989), en lugar de adherir a un formato tradicional de cantautor testimonial, las pistas de los discos funcionan como cortos montajes dramáticos. En ellos el exilio no es convocado exclusivamente como temática de las letras, puesto que es la forma de las canciones y sobre todo la heterogeneidad de sus componentes sonoros la que da

cuenta de una reflexión ineludible acerca del papel de la creación artística *de* exilio.

El análisis de esta fonografía demuestra que el contra-exilio forma parte de una poética mayor, un plan de creación y pensamiento que Kurapel desarrolló principalmente al alero de su Compagnie de Arts Exilio, pero que adquirió cierta autonomía bajo la forma de estas grabaciones musicales. Si la poética permite apreciar un sentido profundo que se entrelaza de estructuras sonoras y acciones performativas, la escritura del ensayo aparece como una parte crucial de la propuesta artística. Eso sí, mientras que la crítica teatral ha enfatizado en su estética del desarraigo poniendo de relieve la hibridez, desde la musicología la noción de *fricción* reviste una potencia valiosa, al enfatizar los modos sonoros que toma la dislocación. En particular, más que una sola mezcla de estilos, las decisiones en arreglos y producciones fonográficas juegan un papel fundamental para otorgarle a la voz, en múltiples versiones y cuerpos, nueva forma. La tecnología entonces no se remite exclusivamente a un asunto de máquinas, sino también a los procedimientos de dislocación (una vez más) del par voz-sujeto. El exilio no es una temática de las canciones, sino que es el sustrato de las exploraciones que todos estos niveles ponen en evidencia.

Con el término de la dictadura no acaba, como podría pensarse, el contra-exilio. Kurapel retorna a Chile y sigue produciendo preocupado por una dislocación irremediable. Aunque ameritaría una inspección detallada que excede este espacio, parece ser que sus ulteriores incursiones musicales regresan al modelo de la canción folclórica. La atrevida exploración vocal que se lanzara en *Contra-exilio* queda así como un punto de inflexión, una apertura no necesariamente persistida, aunque en ella alcanzara a vislumbrarse una emancipación de la convención folclórica, esa que relega al vocalista a la representación de sí mismo, a un contacto supuestamente exento de mediación, “cara a cara” en los términos de Barbero y Ochoa. Cabría preguntarse si acaso en aquella incursión no habría anticipado Kurapel la posibilidad de una vocalización post-nacional, post-folclórica, eximida de raigambre, ese campo que hoy en día los estudiosos se aprontan a dilucidar en distintos puntos del globo, pero que aún parece resbalar de las preocupaciones principales de la música chilena.

Referencias bibliográficas

- Baizil, Patrice. Review of [“Carta de ajuste ou nous n’avons plus besoin de calendrier”]. *Jeu* 52 (1989): 217–217.
- Barbero, Jesús Martín y Ana María Ochoa Gautier. “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. En *Cultura, política y sociedad. Perspectivas*

- latinoamericanas, compilado por Daniel Mato, 111-125. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.
- Cáceres, Susana. "exiTlio in pectore extrañamiento: Resistencia cultural y memoria en el teatro-performance de Alberto Kurapel". *Actos* 10 (2023): 2-24.
- Campos-Pérez, Marcy, Jordán-González, Laura y Rodríguez-Aedo, Javier. "Transfonografías del exilio chileno en Europa". *Revista Musical Chilena* 76, nro. 237 (2022): 9-43. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902022000100009>
- Carrasco, Eduardo. *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago: RIL, 2003.
- Cattaneo, Claudia. "La memoria del exilio recuperada en el cuerpo utópico de la escena: el cuerpo y el sonido en la puesta en acción de Prometeo encadenado según Alberto Kurapel" (1988). *Acotaciones* 45 (julio-diciembre 2020): 187-222.
- Eidsheim, Nina Sun. *Voice as a technology of selfhood: Towards an analysis of racialized timbre and vocal performance*. Tesis doctoral, University of California, 2008.
- Freedman, Jesse. "Political Participation and Engagement in East Germany Through Chilean Nueva Canción". *Yearbook for Traditional Music* 54, nro.1 (2022):1-25. doi:10.1017/ytm.2022.4
- Gavagnin, Stefano, Laura Jordán González y Javier Rodríguez Aedo. "Fronteras porosas, sonidos conectados: transnacionalidad de la Nueva Canción a través de sus escritos" *Cuadernos de Música Iberoamericana* 35 (2022): 39-71.
- Gay, Michel. "L'interculturelle". *Lettres québécoises* 26 (1982): 16.
- Gelbart, Matthew. *The Invention of Art Music and Folk Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Halliwell, Stephen. "Setting the scene". En *Between Ecstasy and Truth Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Jordán González, Laura. "Garganta de piedra: el canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta", *Resonancias* 18, nro. 34 (2014): 15-35.
- Krims, Adam. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Kurapel, Alberto. *Contra-exilio*. KAU-5722-05. Montreal: APIR, 1982.
- . *Guerrilla*. KAU-9-8. Montreal: APIR, 1986.
- . *Confidencial urgent*. KAU-44452. Montreal: APIR, 1989.
- . "La Compagnie des Arts Exilio (Primer Manifiesto)". En *3 Performances Théâtrales*, xvii-xix. Montréal: Humanitas, 1987.

- “Relación centro-periferia. La expresión de la marginalidad como componente estético del teatro-performance”. *Estética de la insatisfacción en el Teatro-Performance*, 41-58. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004.
- *El actor performer*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010.
- *Estación artificial: expresión escénica de exilio*. Montreal: Les Éditions du Trottoir, 2011.
- Lacasse, Serge. “Voice and Sound Processing: Examples of Mise en Scene of Voice in Recorded Rock Music”. *Popular Musicology Online* 5 (2000). <http://www.popular-musicology-online.com/issues/05/lacasse.html>.
- Lagos-Kassai, María Soledad. “Alberto Kurapel: la incansable búsqueda del *Topos* propio”. Introducción a *Estética de la insatisfacción en el Teatro-Performance*, de Alberto Kurapel, 11-28. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004.
- Lefebvre, Marie-Thérèse. “Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes: pionnières dans le sentier de la création électroacoustique”. *Circuit* 19, nro. 1 (2009): 23-41. <https://doi.org/10.7202/019932ar>
- Masud Barría, Astrid. “El teatro-performance de Alberto Kurapel y la expresión sonora del exilio”. *Actos* 6 (2023): 25-38.
- Meizel, Katherine. *Multivocality: Singing in the borders of identity*. Orxford: Oxford University Press, 2020.
- Piedade, Acácio. “Perseguido fíos da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos”. *Per Musi* 23 (2010): 103-112.
- Rodríguez Aedo, Javier. “Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio”. *Universum* 37, nro. 2 (2022): 599-618.
- Rodríguez Musso, Osvaldo. *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Santiago: Hueders, 2015.
- *La nueva canción chilena: continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas, 1988.
- Stravinsky, Igor. *Poética musical*. Barcelona: Taurus Humanidades, 1977.
- Toro, Fernando de. “Identidad, alteridad y el tercer espacio: el teatro de Alberto Kurapel”, *Teatrae* 1 (Otoño-Invierno 2000): 73-79.
- Toro, Fernando de y Alfonso de Toro, Alberto Kurapel. *Teatro-Performance, Alteridad y Memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2018.
- Vujosevic Jovanovic, Sara. “‘Poetics’ in Musicology: Historical Background and Methodological Frameworks. Herald of Anthropology”. *Vestnik Antropologii* 1 (2026): 170-180.