

# Garganta de piedra: el canto *artificial* de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta

Laura Jordán González

Université Laval

[laurafrancisca@gmail.com](mailto:laurafrancisca@gmail.com)

## Resumen

La obra musical de Alberto Kurapel sigue siendo un terreno francamente postergado por los investigadores, ya sea por el estatus incipiente en que se encuentra el conocimiento general sobre la música chilena en exilio durante la reciente dictadura, ya por la adscripción más apropiada de este artista al campo de la actuación y la dramaturgia. Lo cierto es que, además de aportar de manera significativa al teatro, se desarrolló activamente como cantautor en Montreal, el paradero de su destierro, convirtiéndose probablemente en uno de los más prolíficos solistas exiliados en el ámbito discográfico. De sus siete álbumes del período, se toman como objeto de escrutinio los tres primeros: *Chili: Amanecerá la siembra* (1975), *Chili: Guitarra adentro* (1977) y *A tajo abierto* (1978). En particular, se busca examinar la triple relación dada entre ciertas nociones de vocalidad desplegadas en algunas canciones, el desencuentro con un público de chilenos exiliados y la concepción de *artificialidad* en la *performance* de exilio. Para ello, se recurre a ensayos del propio Kurapel, así como a los conceptos de *marcos de análisis* y *personae* de la teoría de *performance* musical de Philip Auslander. Asimismo, el artículo basa una buena parte de sus estipulaciones en fuentes orales.

Palabras clave: Alberto Kurapel, exilio, Montreal, voz, público, música chilena.

## Abstract

Alberto Kurapel's musical work still is a field largely overlooked by researchers, due both to the incipient state of scholarship on Chilean music in exile during the last dictatorship, as well as the more accurate categorization of this artist in the realm of acting and dramaturgy. The fact is that, aside from his significant contributions to drama, he worked actively as a singer-songwriter in Montreal, where he lived as an exile; becoming probably one of the most prolific exilic singers, as far as discography is concerned. Among his seven albums released during that period, this paper scrutinizes the first three: *Chili: Amanecerá la siembra* (1975), *Chili: Guitarra adentro* (1977) y *A tajo abierto* (1978). In particular, it seeks to examine the tripartite relationship between certain notions of vocality employed in some of his songs, the differences he had with Chilean exiles audiences, and the conception of *artificiality* in his "de exilio" performance. To this end, the paper draws on a number of Kurapel's essays, and the concepts of *frame analysis* and *personae* from the performance theory of Philip Auslander, in addition to several interviews with Chilean exiles.

Keywords: Alberto Kurapel, exile, Montreal, voice, audience, Chilean music.

Fecha de recepción: 17-01-2014 / Fecha de aceptación: 13-05-2014

## Exilio chileno y música en Montreal<sup>1</sup>

Aunque el inicio de la emigración de chilenos hacia la provincia canadiense de Quebec antecede el golpe de Estado de 1973, este hito implicó un incremento rotundo de nuevos migrantes, impulsados desde entonces por el miedo, la represión y, algunos, por la directa persecución política. Movilizados por cualquiera de los casos, todos son considerados aquí bajo el rótulo común de "exiliados", entendiendo junto a Carmen Norambuena la "obligatoriedad" de sus partidas, "pues las personas [fueron] compelidas de manera inminente a abandonar su país de origen por tiempo indefinido" (2004, 166). Según ha señalado el historiador José del Pozo (2009) el número de chilenos llegados a Quebec durante la dictadura asciende a alrededor de seis mil quinientos, instalándose la mayoría en Montreal, metrópolis de la provincia. Allí se avanzaba por entonces hacia la adquisición de logros substanciales para la soberanía material y cultural de la población quebequense; esto, bajo el liderazgo del *Parti Québécois* tras una histórica victoria electoral en 1976. En este contexto, ciertos sectores izquierdistas de la sociedad de acogida mostraron una general simpatía hacia las luchas de resistencia llevadas a cabo tanto en Chile como en sus países vecinos, todo esto en el marco de un compromiso por lo que a la sazón se entendía como la "liberación de los pueblos", y cuya materialización se daría bajo la forma de un activo movimiento de solidaridad internacional. Así, un grupo de organizaciones quebequenses fundó a tan sólo días del golpe, el 19 de septiembre de 1973, el *Comité Québec-Chili*, constituido por tres grandes uniones sindicales (*Confédération des syndicats nationaux* –CSN, *Fédération des travailleurs et travailleuses du Québec*– FTQ, y *Centrale des enseignants du Québec*–CEQ), más otros quince sindicatos, grupos de base y el *Secrétariat Québec-Amérique latine* (Hervas 1997, 90).

Si bien los inmigrantes chilenos no formaron en Montreal, a diferencia de otras comunidades, verdaderos guetos, sí mostraron una predisposición a agruparse en el seno de organismos propios, especialmente al alero de algunos abocados a la solidaridad. Entre las organizaciones de carácter político-militante, destaca la Asociación de Chilenos de Montreal, que reunía ya en 1973 a los partisanos de la derrocada Unidad Popular. No solamente fue la primera, sino que durante toda la década de los setenta fue la organización más importante en número e influencia. De similar carácter fue el *Bureau de prisonniers politiques* (Oficina de Prisioneros Políticos) ligado, a su vez, al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) (Hervas 2001, 75-118). Por otra parte, una variedad de organismos culturales emergió, entre los que se cuentan a modo de ejemplo el grupo de teatro La Barraca y los clubes deportivos Colo-Colo (1974), Chile (1976), Barrabases (1977) y Copihues (1979).

El trabajo solidario se desplegó *grosso modo* a través de dos ejes: la denuncia y el financiamiento. Ambos se entendían como aspectos fundamentales de la lucha contra la dictadura, especialmente en lo que concierne a la participación desde el exterior de Chile. A ellos se sumaba, en opinión de Roberto Hervas, el fin de desarrollar la cultura nacional y continental, mediante acciones ideadas desde la comunidad chilena con las que se pretendía

---

1. Este artículo está construido, por una parte, a partir del primer capítulo de mi tesis de maestría en Musicología (Jordán 2010). Las fuentes principales de dicha investigación son orales, y su tratamiento se enmarcó en una convención de anonimato con los participantes. Por ello, cuando ocasionalmente se ofrecen citas textuales, se señala la identidad de la fuente mediante la asignación de un número entre corchetes. Por otra parte, este artículo desarrolla aspectos de la ponencia "Exilio Contra Exilio: la música de Alberto Kurapel y la recepción de los chilenos en Montreal" presentada en el Congreso 2013 de la Asociación Canadiense de Estudios de América Latina y el Caribe (ACELAC), realizado en Ottawa. La entrevista que sustenta esta última indagación no está, por su lado, sujeta a anonimato. Quisiera agradecer a Araucaria Rojas Sotoconil, Rafael Azócar y Julio Mendivil por haber leído y comentado versiones preliminares de este texto.

“reforzar actividades culturales como la Nueva Canción Chilena y latinoamericana, el Nuevo Teatro y el Nuevo Cine”<sup>2</sup> (1997, 90). Aunque, según las indagaciones que sustentan este artículo, tal reforzamiento de “actividades culturales” tendría que observarse atendiendo a su subyugación a programas netamente políticos, lo cierto es que una particular mixtura de tradiciones nacionales y cultura de izquierda emergió en el contexto quebequense, esa misma combinación que Litzty Baeza Kallens ha distinguido, fijándose en los chilenos allegados a la provincia canadiense de Alberta, como una cultura propia de exilio (2004).

Aun cuando pocos hayan contado a su haber con una experiencia directa en la organización de peñas en Chile –éstas habían sido introducidas en los años sesenta por los hermanos Parra para ser retomadas y vigorizadas durante la dictadura (Bravo y González 2009)–, su formato se expandió notablemente en el exilio y, así como se ha indicado sobre las comunidades chilenas en Oslo (Knudsen 2006, 70-91) y en Estocolmo<sup>3</sup> (Van der Lee 1997, 28-33), a lo ancho del territorio canadiense las peñas tomaron prontamente cuerpo. Según relata Martha Nandorfy, por ejemplo, en una mítica peña de Ottawa solía oírse una combinación de “música revolucionaria” y música tradicional, andina y cueca. Allí, además de compartirse las típicas empanadas y vino navegado, el ambiente propiciaba el relato de horrendas experiencias de represión en boca de sobrevivientes, dando lugar al mismo tiempo a la expresión de la nostalgia y la esperanza por un futuro de liberación, democracia y justicia (2003, 174).

Montreal no sería la excepción y la peña adquirió rápidamente el rol de conglomerar a la comunidad. Si bien ninguna se instituyó como “peña establecida” ni con “recinto propio” (ver la tipología de Bravo y González 2009, 69-78), se ha denotado la periodicidad y alta frecuencia de eventos-peña. Su desarrollo no fue orgánico, tratándose más que nada de iniciativas que duraban uno o dos años, al cabo de los cuales se daba lugar al nacimiento de otras nuevas. Cuando no se trataba de una peña, se organizaban actos políticos, conciertos o partidos de fútbol, perviviendo hasta hoy la idea de que cada semana se efectuaba al menos una actividad chilena durante el período del *boom*, que se prolonga desde 1974 hasta algún punto entre 1981 y 1983<sup>4</sup>. En este panorama, los músicos, generalmente aficionados, se involucraron consistentemente, asistiendo en calidad de voluntarios a menudo a más de una actividad por velada, si era necesario. Los asistentes, por su parte, eran tanto miembros de la comunidad chilena como quebequenses, contándose asimismo con la concurrencia de otros inmigrantes latinoamericanos, especialmente salvadoreños, nicaragüenses y uruguayos. A pesar de que no fueran todos militantes, normalmente se trataba de un público enterado de los acontecimientos políticos en Chile y que manifestaba su solidaridad con la resistencia a la dictadura.

---

2. Mi traducción del fragmento siguiente: “...voulaiant renforcer les activités culturelles telles que la nouvelle chanson chilienne et latino-américaine, le nouveau théâtre et le nouveau cinéma”. Es preciso notar que, aun cuando el desarrollo de tales actividades culturales hubiera estado entre los objetivos de las organizaciones, su materialización al seno de la comunidad sigue siendo un terreno que merece ser investigado en detalle.

3. Aunque Pedro Van der Lee no utilice la palabra peña, me parece que hace clara alusión a su formato cuando señala: “From 1974 onward, there was no solidarity gathering without empanadas ( small meat pies ) and ‘Chilean’ ( i.e., mostly Andean ) music; any Latin refugee with enough musical skill top lay three chords was a potential ersatz Victor Jara” (1997, 29).

4. Además de las fuentes orales que señalan tal periodización, una nota en una revista local comunitaria da cuenta de una notoria reactivación posterior: “El año 1984 tiende a ser decisivo en la convivencia de la ‘colonia chilena’ de Montreal. Después de un largo periodo de incomprensiones parece que estamos de vuelta a un re-encuentro. Los artistas del canto se están agrupando; los deportistas han dado sucesivas demostraciones de un macizo trabajo solidario en común; existe una junta coordinadora de los partidos políticos, todos ingredientes útiles para un accionar unitario. La mayoría está esperando que eso suceda”. *Comentarios* 1984, 3.

Nacidas en un contexto de efervescencia comunitaria, las peñas en Montreal se caracterizaron por ser altamente participativas, ya que además de la necesidad de implicarse en la lucha sostenida en Chile, familias completas encontraron en ellas una instancia de preservación de la lengua castellana y de algunas tradiciones de "cultura nacional". Ya a un nivel individual, para muchos, la sola oportunidad de encontrarse volvía su condición de exilio menos árida, como relata este extracto:

El último día de mi estadía en Montreal coincide con una especie de peña organizada por el GAM [Grupo de Apoyo al MIR] de Montreal. El ambiente es relajado, se bebe y se canta junto a un grupo de latinoamericanos; Begoña, una española exiliada me invita a tocar guitarra. Solo algunos de los presentes perciben el volcán de sentimientos que me acompañan. Canto recordando canciones de la Resistencia Española, cuecas choras aprendidas en los días de cárcel, canciones contra la dictadura que se han perdido en el tiempo (Rodríguez 2008, 35-36).

Los espacios se reducían a locales de centros comunitarios y sótanos de iglesias. De pobre decoración, la iluminación era precaria, lo mismo que el sistema de sonido. El dinero recolectado por concepto de entradas y ventas de comestibles y bebestibles se reservaba para cubrir los costos del evento y para enviarse a Chile, siendo los principales destinatarios algunos organismos de apoyo a presos políticos, organizaciones de base y, especialmente, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos<sup>5</sup>. Adicionalmente, se integró a las campañas de financiamiento la producción de un somero número de discos, como por ejemplo la compilación de piezas de la Nueva Canción Chilena titulada *Chansons et musiques de la résistance chilienne*<sup>6</sup> y la edición del disco *Miguel Enríquez-Étendard de la lutte des opprimés* del ensamble Karaxu, lanzado en 1974 en Francia, esta vez bajo el rótulo *Chants de la résistance chilienne*<sup>7</sup>, ambas producciones realizadas por parte del *Comité Québec-Chili*, destinándose los fondos a apoyar la resistencia de miristas dentro del país. Vale la pena mencionar asimismo la reedición del álbum *Todo por Chile* del cubano Carlos Puebla, llevada a cabo en 1977 por la Asociación de Chilenos de Montreal, con explícita autorización del sello cubano EGREM, firmada por Medardo Montero Torres e incluida en forma de carta junto a cada ejemplar del disco.

Diversos ensambles musicales se crearon –Pehuenches, Ull-Caita, Lemunantú, Alborada, Huincaonal, Ñancahuazú, Palomares, Arcilla, Umbral, Hualpén, Huincahonal, etc.– y numerosos cantores empezaron a presentarse como solistas –Alfredo Labbé, Catoño, Carlos Valladares, etc.– pues no fueron pocos los que “se volvieron músicos con el exilio”<sup>8</sup> (Hervas 1997, 91). El repertorio ejecutado correspondía a las llamadas músicas folclóricas, así como a

---

5. Más avanzado el exilio, en la década del ochenta, se registran también actividades que tenían por beneficiarios a músicos residentes en Chile, como es el caso del espectáculo “Folklore de chez nous”, realizado en 1982 por los conjuntos locales Alborada, Huincahonal, Lemunantú y Palomares, y que sirvió para apoyar a los folcloristas Margot Loyola, Osvaldo Jaque y Gabriela Pizarro [15].

6. Solamente en Montreal se venderían más de tres mil copias (Hervas 1997, 41).

7. Además de difundirse en el Quebec, se tiene noticia también de su propagación en otros sitios de Canadá (Rodríguez 2008, 17).

8. Mi traducción del fragmento siguiente: “On trouve en Montréal plusieurs musiciens chiliens, chanteurs et guitaristes, qui se sont fait connaître durant leur exil. Ils sont devenus musiciens avec l'exil, et ont aussi mieux diffusé auprès des Québécois le message de la résistance populaire chilienne sur des airs de Violeta Parra et de Víctor Jara”.

algunos géneros de música popular. En un principio, se trataba sobre todo de música andina y Nueva Canción Chilena, y más tarde, ya entrando a la siguiente década, se introdujo un modelo cercano a la proyección folclórica de Cuncumén, replicándose también el estilo de la Nueva Trova Cubana. Durante las épocas festivas se incluían bailes, abarcando desde la cumbia y la cueca hasta el *twist* y el *rock and roll*. Además de difundir un repertorio considerado común, ciertos músicos se dedicaron a enseñar a sus pares exiliados algunas de las tradiciones musicales y dancísticas consideradas “más representativas” de la nación.

Entre los chilenos llegados a Montreal, un exiguo número se dedicaba profesionalmente a la música antes de su exilio. Como se sabe, la mayoría de los integrantes de la Nueva Canción Chilena se fue desterrando en Europa (Bessière 1980), desde donde se establecieron, por cierto, fluidas relaciones con un circuito transnacional de chilenos. De ello dan testimonio los concurrenciosos conciertos de artistas exiliados que pasaban de gira por Montreal<sup>9</sup>, tales como Ángel Parra, Isabel Parra, Patricio Manns, Illapu y, en numerosas ocasiones, Inti-Illimani<sup>10</sup> y Quilapayún<sup>11</sup>. Por el contrario, fueron escasas las figuras reconocidas en el campo musical las que llegaron a instalarse. Entre las excepciones se cuentan Eduardo Guzmán, uno de los miembros del célebre dúo Quelentaro<sup>12</sup>; Carlos Valladares, ex-integrante del dúo Los Emigrantes que tocaba junto a Rolando Alarcón; y el actor Alberto Kurapel, cuya actividad como cantautor se consolidaría en el Quebec<sup>13</sup>. Más allá de esta constatación, no obstante, la casi completa ausencia de *estrellas* de la música no debiera sopesarse como un defecto, sino más bien como una condición que permitió el desarrollo de una particular escena musical fundamentalmente constituida por músicos aficionados, algunos de los cuales se irían profesionalizando con el tiempo. Uno de los grupos que mayor impacto tuvo fue el ensamble Lemunantú, particularmente por su larga duración (desde 1979 hasta la fecha) y por haber realizado varios proyectos de colaboración con organismos radicados en Chile, como es el caso de *Chile, ríe y canta* luego del regreso de René Largo Farías (Jordán 2013b). Siendo uno de los pocos grupos que dejó registros discográficos –otra excepción es la de Ñancahuazú– sus grabaciones se produjeron en la década del ochenta. Mientras la mayoría de estos conjuntos mostró una tendencia a interpretar canciones ya conocidas en lugar de experimentar, algunos

---

9. Algo similar ocurre con otros tantos provenientes de Chile, adscritos muchos de ellos al Canto Nuevo, como son Santiago del Nuevo Extremo, Schwenke y Nilo, Eduardo Peralta, Isabel Aldunate, Jorge Yáñez, Ortega, Richard Rojas, Mariela González, René Largo Farías, Tito Fernández, y la folclorista Gabriela Pizarro; así como músicos latinoamericanos comprometidos con el movimiento de solidaridad, como Daniel Viglietti, Silvio Rodríguez, Grupo Moncada, Mercedes Sosa y Nacha Guevara. Más sobre esto en Jordán 2010.

10. Inti-Illimani realizó grandes conciertos en la sala Claude-Champagne de la Université de Montréal en 1984, 1986 y 1987. A cada visita del grupo, la sala se llenó las dos veladas de espectáculo. Un participante cuenta que, gracias a la experiencia del exilio en Italia, el grupo añadía a su repertorio piezas tradicionales italianas, un gesto que podía ser bien entendido por un auditor que había vivido fuera de su país de nacimiento como exiliado. En una ocasión, Inti-Illimani tocó en el Théâtre Outremont, hacia 1976. El cineasta chileno Patricio Henríquez filmó ese concierto y creó el documental *Inti-Illimani, hacia la libertad* (1979), presentado posteriormente en el Festival de La Habana.

11. El grupo Quilapayún, por su parte, visitó tres veces Montreal durante la dictadura militar, ofreciendo un total de cuatro conciertos, tenidos respectivamente en las salas Théâtre Saint Denis (1979), Place-des-Arts (1981), Tritorium (1981) y Claude-Champagne (1986). El primer recital contó con la participación solidaria de músicos quebequenses bien reconocidos, como Gilles Vigneault, Claude Gauthier, Paul Piché y Claude Léveillée, incluyendo a menudo canciones en francés. Por ejemplo, realizaron en Montreal una versión francesa de la Cantata Popular Santa María de Iquique, con la artista local Pauline Julien en el relato. Este concierto celebrado en el Tritorium fue filmado por Radio-Québec en una producción dirigida por el chileno Patricio Henríquez.

12. Se cuenta como una visita muy especial la de Gastón Guzmán con quien se recompuso brevemente el dúo Quelentaro.

13. Otra figura de cierta notoriedad en el campo cultural, el cineasta Patricio Henríquez, participó en los inicios del exilio del primer grupo musical chileno del que se tiene recuerdo en Montreal, el ensamble Pehuenches.

pocos, a contrapelo, intentaron alejarse del canon de la música popular chilena cristalizado principalmente en ciertas canciones de la Nueva Canción Chilena, aunque sin hallar demasiado éxito en un público de coterráneos por entonces ávido de audiciones "emblemáticas". De esto, el caso de Alberto Kurapel resulta paradigmático.

### Alberto Kurapel y la voz cantada en los setenta

Dejé mi apellido castellano/en los ya meditativos/espinos blancos/de Temuco/  
cuando Carola/una india/que me amó un año/por lo menos  
encargada de ir a buscar agua/montando en pelo/una escualida yegua cariblanca  
me escuchó cantar/solitario entre cerros de demonios/cenicientos de aluviones  
poesías extenuadas  
me bautizó entre sus piernas/Kurapel es tu nombre *Garganta de Piedra*/te lo entrego  
los cielos se evaporaron  
lo usarás cuando llegues/al borde de tu maldita angustia  
mojaba mis labios con el inacabable confín/de su cobrizo cuerpo  
éste es tu nombre  
así errarás con lo único/que no te será ajeno<sup>14</sup>.

Nacido Alberto Sendra, la conversión en Alberto Kurapel –"garganta de piedra"– no ha sido su único renacimiento, pues su trayectoria artística, si de algo se ha tratado, es del particular renacer en el exilio. Antes de llegar a Montreal en 1974 como consecuencia del golpe de Estado en Chile, este actor de profesión había desarrollado en su país natal una fecunda actividad creativa, cuya parte musical ha sido hasta ahora menos discutida que la teatral, por razones obvias<sup>15</sup>. Lo cierto es que su interés por la música se remonta a la temprana infancia cuando exploró el acordeón, escuchó a cantoras campesinas y acuñó el toque de la guitarra. Más tarde, su canto se haría presente en las populares peñas de Los Parra y del Parque O'Higgins, entre otras, donde compartió escenario con entrañables figuras de la música popular chilena, como son Roberto Parra y Quelentaro. Parte de su instrucción en el repertorio y las formas llamadas folclóricas se basó, por lo demás, en un fluido intercambio con Margot Loyola, sobre quien escribiría veinte años más tarde un ensayo analítico que demarca, en cierta medida, una de las vetas más significativas de su influencia: la adaptación del folclor al lenguaje del espectáculo (Kurapel 1998). Aun en el ámbito musical, ofició como recitador, bajo su nombre de nacimiento, en el *Canto al programa*, obra compuesta en coautoría por Luis Advis y Sergio Ortega, sobre textos de Julio Rojas<sup>16</sup>, y grabada para DICAP por Inti-Illimani en 1970. Desde su éxodo, antes de retomar el teatro, participó como cantor en varias de las primeras actividades de solidaridad con Chile organizadas por los primeros exiliados. Luego interpretaría sus propias canciones en recitales personales dirigidos preferentemente a un público quebequense, aunque efectuó giras también en distintas provincias de Canadá (Kurapel 2011; Del Pozo 2005, 249). Durante el período de la dictadura, produjo siete elepés propios: *Chili: Amanecerá la siembra!* (1975),

---

14. Extracto del poema "Bautizo" (Kurapel 2006, 17).

15. Sobre el teatro, ver a modo de sinopsis el primer capítulo de Faúndez 2008 y, para una comprensión más pormenorizada de su aporte al lenguaje teatral, los capítulos de Alfonso de Toro 2004 y Fernando de Toro 2004. En cuanto a su música, entre las escasas referencias se encuentra, por una parte, el texto de Ignacio Ramos que trata, a modo de misiva (en segunda persona), la relación de Kurapel con el folclor (2014), y por otra, la ponencia presentada en ocasión del II Congreso de la Asociación de Estudios de Música Popular Chilena (ASEMPCH), concentrada en el tema de la hibridez (Masud 2014).

16. A excepción de la canción "Venceremos", cuyo autor es Claudio Iturra.

*Chili: Guitarra adentro* (1977), *A tajo abierto* (1978), *Las venas del distanciado* (1979), *Contra exilio* (1982), *Guerrilla* (1986), *Confidencial urgent* (1989), a lo que se suma su contribución al disco *Testimonios de la Tortura en Chile*, producido por Americanto.

Decía que su particular renacer se dio en exilio, pues fue en dicho contexto en el que forjó el núcleo de su producción, un contexto que, como bien lo han comentado varios estudiosos de su obra dramática, no se limitó a funcionar como mero marco para la realización artística, sino que pasó a ser el corazón mismo de su exploración creativa. Luego de un primer período de actividad cultural en Montreal, Kurapel viajó transitoriamente a Francia donde compartió en su mayoría con comunidades de inmigrantes. Allí atestiguó cómo las piezas teatrales que de dichas comunidades emergían en forma de retratos costumbristas terminaban por provocar una apreciación de “hecho exótico”, acrecentando al mismo tiempo “una distancia que ya existía por un conjunto de estereotipos que jugaban en ambas partes: actores y público” (2011, 34). Tomando una posición crítica tras tal observación, se abocó a crear un arte “de exilio” en lugar de “en exilio”, tarea que lo ocupó durante toda la década de los ochenta.

En lo musical, esto se reflejó inicialmente en la preparación de recitales forjados según una curva dramática. Allí, los diversos signos escénicos se usaban en aras de “mostrar [su] condición de exiliado” (2011, 25). Como sus canciones, al menos las primeras, estaban escritas en castellano, pronto incorporó iluminación y diapositivas con traducciones al francés o al inglés de las palabras, proyectadas a la par de alguna que otra imagen que sirviera no a ilustrar el mismo contenido semántico del texto cantado, sino que a evocar un estado de espíritu o sensación, a través de colores o figuras sugerentes. El objetivo central era llegar a comunicar la realidad de la dictadura chilena a una audiencia a la que ésta le era ajena, de lo que pronto se desprendió la necesidad de desarrollar un lenguaje “que alcanzara un significado más allá de la música o de las palabras” (Kurapel 2011, 24).

### **La recepción de los chilenos: *marcos de análisis***

Aunque la incipiente comunidad chilena haya sido su primer espacio de difusión, no fueron sus compatriotas los que se convirtieron, en su mayor parte, en el público que Alberto Kurapel cultivó en Quebec. Luego de colaborar para eventos llevados a cabo en los albores del exilio, el desencuentro con organizadores implicó una relación cada vez más distanciada con la comunidad chilena. De hecho, una antipatía manifiesta y mutua ha significado que la trayectoria de este artista deba ser necesariamente comprendida a partir de coordenadas particulares, relativas al circuito artístico local (conocida por ejemplo es su cercanía con Patrick Straram le Bison Ravi) y a sus preocupaciones “de exilio”, más que en relación con la historia de los chilenos. Sin embargo, la escisión entre Kurapel y el inicial-potencial auditorio chileno merece ser examinada tomando en cuenta las divisiones políticas de los militantes, las distintas prioridades atribuidas a la música en relación con objetivos políticos, pero sobre todo la manera de entender la materialización del compromiso en la cultura. Es el tema que me dispongo a tratar.

Una explicación simple detrás del “boicot”<sup>17</sup> que Kurapel sufrió de parte de la comunidad chilena podría fundarse en diferencias políticas y, particularmente, en el poder que ciertas

---

17. Además de desdeñar sus presentaciones en vivo, se ha dado cuenta del estropeo de sus vinilos que hacían desconocidos en las disquerías.

instituciones de militantes detentaron en el 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<sup>18</sup>. Pero a decir verdad, las dificultades para lidiar entre los objetivos partidistas y los culturales exceden el caso particular de Kurapel y fueron más bien recurrentes para muchos músicos que participaban de las acciones solidarias. La hostilidad originada en rencillas políticas redundaba, durante los años setenta, en un hostigamiento de parte de los organizadores de los eventos hacia los músicos que se presentaban indistintamente en actividades promovidas por una u otra asociación, actitud que se agravaba para los músicos militantes, pues sus respectivos partidos les disuadían de colaborar con los otros organismos<sup>19</sup>.

En este ámbito, Kurapel ha señalado que sus primeros intentos por fundar un grupo que abarcara canto, poesía y gesto se vieron frustrados por la "intromisión de diversos grupúsculos políticos, con sus opiniones dogmáticas e ignorantes sobre lo que debía ser el arte, [que] terminaron por desintegrar el intento" (2011, 24-25). Sin embargo, él mismo ha sostenido que ya había llegado "marcado" por divergencias que remontan a su fallida participación en el *Canto al programa*, ya que luego de la grabación del disco había sido súbitamente reemplazado para el estreno por Héctor Duvauchelle ante su negativa de convertirse en militante del PC. De allí que el desconocimiento de su obra musical en otros territorios del exilio pueda entenderse parcialmente por un desinterés de instituciones como DICAP –por nombrar una con la que tuvo algún tipo de acercamiento en Francia– de promover a un artista cuya no-militancia generaba escozor. Sin embargo, un argumento de este tipo pasaría por alto lo que, a mi juicio, sobresale como la dimensión de mayor interés del caso: la singular relación que se estableció entre los auditores chilenos y el cantautor Alberto Kurapel, encarnada por el mismo autor que sería posteriormente consagrado por la crítica por sus aventurados aportes a la expresión de exilio.

En vista de entender las diferentes capas en las que la antipatía (o el rechazo rotundo) opera, recurro a la teoría de *performance* musical de Philip Auslander, quien a su vez ha remitido a Erving Goffman (ver 1974) para adoptar la noción de "marcos de análisis"<sup>20</sup>, entendidos como los principios que gobiernan los eventos. Así, Auslander entiende que para examinar la *performance* musical se requiere reconocer que percibir un evento sonoro como música es entenderlo como la producción de un agente que opera según la comprensión que un grupo dado de personas tiene sobre lo que es la música. Luego, diferentes niveles de marcos son

---

18. Jan Fairley ha señalado que la nueva canción chilena, desprovista de una organización formal propia, estuvo dominada (aunque no controlada) por el Partido Comunista (PC), siendo muchos de sus músicos miembros de comités culturales de dicho partido. Luego, respecto al exilio europeo, Fairley ha expresado que el éxito de ensambles como Quilapayún en Francia e Inti-Illimani en Italia, fue facilitado por fuertes partidos comunistas y socialistas, así como por el movimiento de trabajadores en general (1984, 113-114). Al respecto, vale la pena indicar que, luego de la desertión de Quilapayún del Partido Comunista, se ha hablado de un boicot convocado por ciertos militantes en ocasión del concierto en Montreal en 1986, aunque se ha dicho asimismo que pocos lo habrían obedecido [03].

19. A modo de ejemplo, dos testimonios de cantores describen el tipo de trato de parte de los organizadores de peñas en Montreal: "Entonces por ejemplo nosotros íbamos a cantar a un acto del PS [Partido Socialista] y cuando volvíamos y había un acto del PC nos decían '¿y ustedes de dónde vienen, de dónde los socialistas?' o viceversa. Por ejemplo si íbamos a cantar por un acto del MIR, el PC 'Oh, vienen de los miristas' [con voz de remedo o burla]. Entonces se transformó en una cosa totalmente ridícula..." [19]; "...suponte tú que el PS hacía una peña, ya nosotros íbamos a cantar. Entonces los que estaban eran simpatizantes o militaban en el PC, entonces ellos no podían ir, y si era el MIR, ya nosotros íbamos a cantar, pero si los otros eran los del PS no podían ir. Así se manejaba el asunto" [15].

20. Mi traducción de *frames of analysis*.



identificables, pensando por ejemplo que dentro del marco “música” pueden encontrarse marcos más específicos como la práctica, el ensayo, el concierto, cada uno de los cuales es además una laminación<sup>21</sup> del marco general (2006, 104-105). El reconocimiento de uno u otro marco permite analizar distintos comportamientos e ideas en relación a principios particulares que atribuyen un estatus determinado al evento experimentado. Esta conceptualización resulta pertinente para el caso en cuestión toda vez que permite establecer varios niveles de lectura sobre la divergencia de expectativas que funda el desencuentro entre Kurapel y el público chileno, una divergencia que remite, creo, a los distintos marcos en los que cada parte concibe su participación en una determinada situación común.

En un primer nivel, emerge la pregunta sobre la naturaleza de los eventos en los cuales se produjo el encuentro. En general, como comentaba en la primera sección, se trataba de actos de solidaridad, normalmente ideados bajo el formato de peña, que tenían como objetivo explícito la recaudación de fondos para enviar a Chile. Luego, el interés motor de la audiencia presente, según lo han expresado participantes de esta investigación, no era la apreciación de espectáculos de corte artístico, sino que el esparcimiento de ideas políticas y la convivencia colectiva. Por el contrario, muchos músicos que desfilaron por aquellos improvisados escenarios buscaban exponer el resultado de una práctica dedicada, aun en el ámbito aficionado, encima de colaborar con la causa. Por ello, varios han referido a la precaria recepción de sus presentaciones, alegando por el exceso de ruido proveniente de la audiencia, que ellos consideran una falta de respeto hacia los artistas<sup>22</sup>. De allí emerge entonces la primera ruptura, pues los códigos del concierto musical esperaban ser aplicados por parte de aquellos que tocaban, mientras que los “auditores cautivos” se habían desplazado hasta el evento con otros fines, no estando, por lo general, dispuestos a una escucha atenta, a diferencia de lo que se ha reportado sobre las peñas en Santiago, donde la relación entre artistas y público se describe como íntima, cálida, familiar (Bravo y González 2009, 162-166). Esto sugiere la necesidad de estudiar de manera detallada las dinámicas propias de la peña de exilio, distintas, al menos, en lo que respecta a la relación músico-público, de las dinámicas del concierto.

Ahora bien, volviendo al caso de Montreal, resulta evidente que el quiebre fue más abrupto con Kurapel, por ser él uno de los pocos músicos que se concebía a sí mismo como un artista profesional, a lo que se añade el hecho de que, a diferencia de Eduardo Guzmán de Quelentaro, su figura como cantor era escasamente conocida por los chilenos exiliados antes del destierro. En razón de sus intereses artísticos, se le imputó así un cierto “elitismo”, presuntamente verificable en su pretensión de incorporar la lengua francesa e inglesa a sus canciones. La razón del rechazo se fundaría en una tendencia “abajista”, desde la perspectiva de Kurapel, según la cual la comunidad chilena tendía a celebrar la mediocridad. Esto concuerda con la opinión vertida por algunos exiliados asiduos a las peñas, que han descrito la recepción de los espectáculos como ampliamente favorable, reconociendo que no se trataba de una audiencia selectiva, pues la “calidad” de los músicos no era un asunto determinante, toda vez que su función era amenizar el ambiente para un público cuya asistencia estaba motivada por razones políticas y sociales. Siguiendo esta lectura, el público se conformaba con lo que se le

---

21. Mi traducción de *lamination*.

22. Dos músicos locales lo comentan: “Lo que pasaba, una de las cosas que más dolor me causaba era que los grupos políticos, los juzgo como grupos políticos, no como personas que hacían esas cosas de buen corazón, entonces pero no tenían conciencia de que preparar una canción tomaba tiempo, que la gente iba a tocar gratis, que a mucha de esa gente nos gustaba tocar” [03] y “El público chileno de Montreal fue muy regaloneado musicalmente. Quiero decir, fueron realmente regaloneados, porque podían sentarse tranquilamente y disfrutar de buena música” [13].

ofrecía: "Ahí, cantara quien cantara, cantaba no más, pero no es que nosotros nos fuésemos a impresionar porque tal voz exprimía [sic] sus sentimientos", dice uno de los participantes [02]. Consecuentemente, no es extraño que el desencuentro ocurrido entre Kurapel y la comunidad de chilenos exiliados no se funde en un problema de "calidad", sino que en las distintas expectativas puestas en juego. Por lo mismo, el rechazo que éste pudo haber inspirado especialmente en dirigentes políticos y organizadores de eventos no se reflejaba directamente en un comportamiento soez de parte de los auditores, sino en el cese de las invitaciones a participar, así como en el desprestigio.

Se ha argumentado en otros escritos sobre el exilio la insistencia con que los auditores en tal contexto demandaban escuchar las canciones emblemáticas de la Unidad Popular (Jordán 2013a). Este fenómeno afectó incluso a grupos como Quilapayún e Inti-Illimani, que en sus giras recibían insistentes griteríos y silbidos del público solicitándoles que cantaran sus piezas más conocidas. A una escala más pequeña, los asistentes a las peñas esperaban oír de los cantores versiones del repertorio "folclórico", comprendidas ahí las canciones de la Nueva Canción Chilena. Opuestamente, Kurapel, como muy pocos, empleó el escenario de los eventos comunitarios para mostrar creaciones recientemente compuestas, centradas en la temática del exilio. Entonces se alegó que su música estaba sobrecargada de sufrimiento, que redundaba en temas de sangre, tortura y opresión.

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"<sup>23</sup> (Del Pozo 2005, 251).

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).

Más allá de la aversión por parte de los dirigentes, como en sus piezas musicales tomó una posición en la que desechara continuar simplemente con los términos del ya conocido canto contingente, esto trajo por consecuencia un distanciamiento entre los repertorios atendidos por la comunidad chilena y los que él ofrecía. No estuvo dispuesto a seguir con las antiguas canciones ni a plegarse a una actitud triunfalista. Por el contrario, se encargó de crear un repertorio situado que diera cuenta de las nuevas condiciones en que se encontraban. No solo eso, pues también esperó que los espectadores acuñaran de vuelta una actitud congruente:

Tampoco admitía que si yo estaba en una peña, cantando una tonada sobre la tortura o sobre los campos de concentración, la gente empezara a palmear. Ahí me detenía y les explicaba que lo que estaba cantando era un sinónimo de llanto y que por favor no aplaudieran cuando alguien estaba llorando. Yo no iba

---

23. Mi traducción del fragmento siguiente: "Kurapel s'est fait critiquer par ses compatriotes à cause du contenu de ses chansons, dont les paroles décrivaient la douleur causée par le coup d'État. Des dirigeants chiliens estimaient que de telles chansons étaient une expression de 'défaitisme'".

a ninguna peña a divertir o divertirme, iba a denunciar la represión y lo que estaba sucediendo en Chile (Kurapel 2012).

De este párrafo se desglosa el segundo marco, como laminación del primero, en que la ruptura opera, relativo a los géneros musicales. En efecto, según Kurapel, el tipo de tradición a la que sus cuecas “La tortura” y “Desaparecen sin rumbo” adscriben, es la de una cueca que se escucha, no una cueca que se baila. Por el contrario, la reacción de los auditores respondería a un conocimiento sobre ciertas prácticas conocidas de la cueca como medio de sociabilidad y diversión. Pero en lo específico, se revela una discrepancia mayor que reside en el supuesto de que el músico en la peña reproduce una tradición, mediante un repertorio conocido o un género musical “folclórico”, en circunstancias que el músico en cuestión, Kurapel, procuraba experimentar a partir de dicha tradición: “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)” (2012).

Me parece que esta confusión se acrecienta al servirse Kurapel de códigos de la proyección folclórica, innovando a partir de ellos, aun cuando el distanciamiento crítico que éste tome no sea evidente para el público. Vestido de poncho, entonando cuartetas y cuecas, la utilización de un soporte para el pie proveniente de la tradición guitarrística clásica no bastó como señal de su adscripción voluntaria y condicional, “artificial” en últimas, a la tradición folclórica. En ese sentido, parece acontecer lo que él mismo ha analizado en la interpretación de Margot Loyola en términos de una *empatía escénica* (1998, 134-135), que en este caso alude a la disipación de la identidad performativa al crearse una ilusión de realidad. Aunque al cantar aplicara los más sofisticados principios del espectáculo, su actuación musical parece haber sido percibida en el registro de un canto testimonial, de expresión no mediada. Dicho de otro modo, desde la recepción no es que se rechazara una representación del sufrimiento ni una de la derrota; mas se percibía que Kurapel al cantar *sufría y encarnaba la derrota*. El desencuentro en los marcos de análisis, o lo que Auslander describe como “evaluaciones imprecisas”<sup>24</sup> (2006, 106), se vuelve más evidente si se recurre a la teorización que Kurapel ha hecho sobre su teatro de exilio, especialmente cuando advierte la *artificialidad* propia de la *performance* sobre el escenario:

Desde el momento en que existe una disposición elaborada de las zonas espaciales que ocupan los *actores-performers* y los espectadores, desde el instante en que se está consciente que la voz debe proyectarse hasta la última fila, desde el segundo en que existe un espectáculo, estalla la *naturaleza artificial* (2011, 56).

Parte de sus indagaciones para la creación “de exilio” permiten concebir cómo se articula esta conflictiva relación con el público desde una clave sonora. En particular, una singular interrogante planteada tempranamente se vuelve crucial a la hora de analizar su creación musical: cómo la voz se desplegaba más como “vehículo transmisor de texturas sonoras que como mensajera de textos” (Kurapel 2011, 40). Es cierto que las investigaciones que emprendió para comprender y servirse de la voz en su arte llegaron al *súmmum* en su producción con la *Compagnie des arts exilio*, desde 1981. No obstante, las referencias a la voz de sus primeros álbumes, previos a la experimentación estilística e idiomática de *Contra-exilio* (1982), revela, como antesala a la decantación de su teatro de exilio, la temprana disquisición sobre la

---

24. Estas “*inaccurate evaluations*” se producirían por situaciones de “*misframing*”.

comunicación del sonido vocal y más aún sobre la ruptura dramática que el exilio provocaba en el campo sonoro, una ruptura cuyas implicaciones llegaban a la reconceptualización misma de la actividad creativa y de la relación del *performer* con el público. Asimismo, sostengo que en dicha vocalidad puede rastrearse el germen de su búsqueda de una expresión escénica más elocuente, desde esa inquietud inminente de extender mediante el sonido las posibilidades de la expresión, reconfiguradas por el exilio. Consecuentemente, en vista de sopesar el mentado rechazo del dolor y de la derrota en sus canciones, propongo que éstos no radican únicamente en las descripciones explícitas de las letras, sino que en buena parte anidan en la *performance* y más específicamente en la ineludible carga de la voz cantada, que, excediendo la melodía, se vuelve gráficamente grito, gemido, llanto. La voz comunica vívidamente, interpela y provoca, y en ese sentido, cuando Kurapel señala "me dolía cantar lo que cantaba" (2010, 121), debería recibirse tal manifiesto como una referencia directa al cuerpo, a la garganta emitiendo esa voz que en su *performance* dolía y hacía doler, esa descrita inequívocamente por Huguette Le Blanc como una "voz desgarrada"<sup>25</sup> (1983, 16).

### Referencias a la voz y la persona musical de Alberto Kurapel

Reconociendo la diferente naturaleza de la *performance* en vivo y de la grabación –esta última entendida como laminación de la primera por Auslander– vale la pena, a fin de justificar un estudio de la discografía que dialogue con la discusión arriba expuesta, recurrir a la concepción sobre el canto en estudio que ofrece el propio Kurapel en su análisis sobre Margot Loyola:

...el cantante deberá presentar su canto de manera que asemeje a lo que el público ha escuchado o escuchará en vivo, o realizar una grabación en la que se utilicen todas las condiciones específicas del estudio para que resulte un canto propio de sala de grabación (1998, 155).

De los dos tipos de registro del canto, la selección de un corpus acotado a sus tres primeros álbumes se justifica por evidenciarse en ellos un enfoque más cercano a la música en vivo, a diferencia de sus producciones posteriores, donde experimenta con los recursos fonográficos, en procedimientos tal vez análogos a la "transmedialidad" teatral que analiza Alfonso de Toro (2004). En el trío de discos elegidos, se incluyen treinta y seis piezas originales, la mayoría de ellas basada en un tipo "folclórico": copla, trote, cueca, tonada, canción, zamba, rin y otros. Los medios son sencillos, acotados a una voz y una guitarra.

Tiembla la voz con que Kurapel inaugura *Chili: Amanecerá la siembra!* (1975). Como grabación primigenia vibra y señala inquietud, desasosiego. Comienza hablada, denunciando, y se quiebra de golpe al pronunciar la palabra "canto", en un gesto sobrado de sentido. Y va a ser justamente el quiebre vocal el elemento distintivo de todo el primer álbum, con su paso sorpresivo de un registro al otro, de la voz de pecho al falsete. Remitiendo al romper del llanto, consecuencia del nudo en la garganta, cierta pérdida de control del aparato de fonación se consigna en descontrol consciente, incorporado. Se trata de una voz inestable y que denota abiertamente su inestabilidad en la fragilidad del continuum sonoro. Convocando en el oyente el propio malestar de la garganta ante el dolor, en Kurapel el tenor vocal con se que funda su inscripción discográfica sugiere el desplazamiento, tal vez remoto, de la atención hacia la

---

25. Mi traducción de *voix déchirée*.

articulación de nuevos regímenes vocales, asociados a la ineluctable afección y a la temática del desarraigo convertida en pie forzado.

No solo sirve la descripción de la voz del cantor para suscitar impresiones fundadas sobre el talante trágico que envuelve sus primeras grabaciones, sino que señala una vía de análisis de la materialización musical de su obra de exilio. En efecto, al mismo tiempo que se despliega una *performance* vocal cuyos rasgos participan de la configuración de la *persona* artística de Alberto Kurapel, las canciones allí contenidas se muestran repletas de signos referentes al canto y a la voz, dos entidades cuyos sentidos exceden la actividad musical para remitir, por una parte, a una particular comprensión de la práctica artística bajo la dictadura y, por otra, al esbozo de modos posibles de enunciación desde el exilio.

La noción que acuño de *persona musical* proviene de las teorías de Philip Auslander y sirve para denotar la emergencia de una figura distinta de la persona “real”, figura construida mediante la actividad performativa y que se distingue también de los personajes ocasionalmente evocados a través de las canciones mismas (2004, 6). La persona musical es la dimensión a la que accede el público y la que media entre la persona real y los personajes (2006, 102). En el caso de Kurapel la pertinencia del concepto resulta palmaria, pues desde la adopción de su nombre artístico hasta la construcción de un hermético proyecto autoral, resulta factible examinar su persona de artista como ente descriptible en términos de sus atributos performativos. Así pues, aun relegada a segundo plano, su práctica musical participa activamente de la configuración de esta *persona*, toda vez que le da cuerpo, un cuerpo sonoro. Nítidamente, la relación de identidad que establece Kurapel con su *persona* musical queda manifiesta de su puño cuando dice: “Mi mundo eran todos los mundos y todos los mundos... yo... Guitarra-Cantor”<sup>26</sup>.

Si la voz es, como dice el mismo Kurapel, “un cúmulo de vibraciones inteligentes por donde fluyen significados”, y si ella “solo reproduce lo que escucha” (2010, 221-222), bien puede emprenderse una lectura de sus cualidades que responda a ciertas incógnitas sobre la *persona* que la produce y que se auto-produce en ella. A diferencia de sus piezas teatrales, y contando algunas excepciones, la mayoría de las canciones contenidas en sus primeros álbumes presenta a un hablante lírico que asemeja al artista, de manera que persona y personaje insinúan una fusión. Cuando escuchamos cantar, es Kurapel quien canta, al perfilar y pulir su “garganta de piedra”<sup>27</sup>. Esta constatación se reafirma luego en un segundo nivel, el de las palabras pronunciadas en melodías y recitados que remiten a una reflexión metadiscursiva sobre el canto y la voz.

Por una parte, pone en evidencia su conciencia sobre la imposibilidad de seguir cantando como se cantaba en un instante anterior. Si bien en una instancia superficial esto podría aludir al asunto de los repertorios comentado más arriba, parece ser que el cambio de circunstancia acarrea una cavilación sobre el modo de forjar la voz, cuya comprensión se encuentra recién en ciernes. Ese “pasado” no aparece delimitado ni claramente establecido, sino por oposición: “no traigo cantos, traigo el sufrir de las prisiones de mi país”<sup>28</sup>. Se expresa luego un giro en la naturaleza del quehacer musical, provocado por el brusco cambio de la situación política en Chile.

26. “Desde el sur”, en librito del álbum *Chili: jamanecerá la siembra!*

27. “Pregón de nacer”, *Guitarra adentro*.

28. “Vengo de lejos”, *Chili: jamanecerá la siembra!*

Yo quisiera hacer un canto  
Para calmar mis penares,  
¡Y no puedo compañero  
Reír con versos de sangre!

Cómo he de cantar bonito  
Si mi garganta está llena  
Del hambre de mis hermanos  
Y el ruido de las cadenas.<sup>29</sup>

\*\*\*

Mi silbo se ha vuelto un eco  
Ahogado entre las grietas  
Con manos que se desvelan  
Dibujando una vihuela  
Si me preguntan quién soy.<sup>30</sup>

Como si diera respuesta a los reclamos implícitos en el rechazo de sus compatriotas, en ambos fragmentos reclama por la dificultad de cantar, en un gesto que, más allá de la paradoja que encierra, apunta hacia significados más recónditos de la vocalidad. Se alude, entonces, al impedimento de concebir un canto desentendido de la contingencia, pero no solamente en términos de las temáticas que vienen a ser relatadas, sino porque la *garganta* se encuentra colapsada por el *ruido* opresivo, identificándose de esa manera una transformación conceptual y corporal de la disposición hacia la emisión vocal. Luego, la consecuencia no es el silencio, mas la urgencia de encontrar un modo factible de no callar.

Si callo en atardeceres,  
Mi voz se irá por los rayos  
Del sol que será mi tumba  
En las alturas de un canto.<sup>31</sup>

\*\*\*

Durmiendo me veo allá  
En el canto pequeñito  
De un gorrión, que en una lluvia  
De Octubre rompió su grito,  
Naciendo en el techo de mi infancia  
Para caer al silencio  
Que rompía mi garganta.<sup>32</sup>

Ya se evidenciaba en el primer ejemplo el vigor de las imágenes sonoras y vocales en la lírica del artista, quien exhorta insistentemente a la esfera del cantor para denunciar los

---

29. "Sequía", *Chili: ¡amanecerá la siembra!*

30. "En prisión", *Guitarra adentro*.

31. "Brotando", *Guitarra adentro*.

32. "Aguazales", *A tajo abierto*.

acontecimientos políticos, perfilando a la par la nueva condición de la actividad de cantar: “más allá de los llantos, encontrando al grito más cantos florecen...”<sup>33</sup>. En esta afirmación, al tiempo que se da cuenta de una concepción del canto como expresión ineluctablemente truncada, se sugiere la exploración obligada de nuevos modos de enunciación. Así, luego de la constatación del quiebre, se emprende la tarea fascinante de dibujar un universo sonoro posible y situado, uno que ha de materializarse mediante un abanico diversificado de sonidos. De allí germina una pléthora de tipos vocales, entre los cuales sobresale el *grito*.

Vengo a cantar con mi grito  
 Desgarrado en mil lamentos,  
 La sangre que boca abajo  
 Inunda todo mi centro.<sup>34</sup>

\*\*\*

No sé nada de los niños  
 Pero cuando grito un llanto  
 Parece que dentro mío  
 Florezco un niño cantando.<sup>35</sup>

Si bien el grito se apareja con lamentos y llantos, emerge igualmente como expresión clásica de resistencia cuando se defiende la tenacidad de la guitarra como arma, de manera que éste puede entenderse como dispositivo clave de la resiliencia y de la necesidad imperiosa de narrar.

El canto de tus espumas  
 Besa mi grito guitarra;  
 Diapasón que no se dobla  
 Porque es madera que sangra.<sup>36</sup>

\*\*\*

Un solo canto en las manos  
 Que grite la Historia Herida.<sup>37</sup>

Mientras se reconfigura la capacidad de enunciar a través de la emergencia del grito, interpelando nuevamente al público, parece necesaria la justificación de la incomodidad que tal emisión vocal provoca en los oyentes, ya que esta emisión es lanzada, a sabiendas, para irrumpir, para incomodar, para perturbar una calma que se considera pasajera e inaguantable.

---

33. “Desde el sur”, en librito del álbum *Chili: ¡amanecerá la siembra!* En ésta y en todas las citas de canciones, el énfasis es mío.

34. “Tu senda”, *Chili: ¡amanecerá la siembra!*

35. “Cogollitos”, *Chili: ¡amanecerá la siembra!*

36. “Río Mapocho”, *Chili: ¡amanecerá la siembra!*

37. “Encuentro”, *Guitarra adentro*.

Si lanzo este grito agreste  
No es tan sólo por cantar.  
Quiero romper al que duerme  
Sus ensueños de cristal.  
Aquéllos que por el hambre  
Sus ojos secos están,  
Tienen en mí la garganta  
Que el Tiempo habrá de escuchar.<sup>38</sup>

Una vez más retorna al canto, invocando en una cita al ya mítico Víctor Jara cuando distanciara su quehacer de la creación desapegada de la realidad, "sin sentido ni razón" (Jara 1974). Ahora bien, en Kurapel –"el que grita fuerte" (Alcota 2006, 12)— hay mucho más que grito, llanto y lamento. "Quejidos largos como suspiro quisieron contar el camino para hacer conocer los abismos"<sup>39</sup>, propone Kurapel en su canción "Desde el sur". Así, quejido y suspiro, luego clamor<sup>40</sup>, murmullo y jadeo<sup>41</sup>, relincho y gemido<sup>42</sup>, rugido y bramido<sup>43</sup> se despliegan en una gama vocal que busca dar relieve a una afección heterogénea y matizada, pero también a formas concretas de denunciar y resistir, porque mediante estas voces "grita mi guitarra no vencida"<sup>44</sup>. Por último, se convocan en cuerpos ajenos al hablante la voz florecida de la tierra<sup>45</sup>, la voz del corazón<sup>46</sup>, la de la sangre<sup>47</sup> y la de Salvador Allende<sup>48</sup>. Coronando, Kurapel adjudica a dicho espacio, a medio camino entre el cuerpo y la abstracción, la condición de ser el último reducto en que la existencia del "pueblo" prevalece.

Quién dijo muerte cantando  
Llevando en lanza el dolor,  
Mi pueblo canta en prisiones  
Con la Existencia en la Voz.<sup>49</sup>

## Epílogo – canto artificial

A la luz de lo descrito, la voz pasa a reclamarse, más que como dispositivo en que se actualiza la sola actividad del cantor, como espacio privilegiado de acción y definición: "Somos Canto o somos nada"<sup>50</sup>. Si el dolor y la derrota eran las principales razones evocadas para explicar

---

38. "Mi jornal", *Guitarra adentro*.

39. "Desde el sur", en librito del álbum *Chili: ¡amanecerá la siembra!*

40. "Vigilia de ti", *A tajo abierto*.

41. "Cercanías", *Chili: ¡amanecerá la siembra!*

42. "Remanso", *A tajo abierto*.

43. "Desde mi sangre", *A tajo abierto*.

44. "Desde mi sangre", *A tajo abierto*.

45. "Tu senda", *Chili: ¡amanecerá la siembra!*

46. "Hoy se fue mi corazón", *Chili: ¡amanecerá la siembra!*

47. "La tejendera", *Guitarra adentro*.

48. "Sementera", *Chili: ¡amanecerá la siembra!*

49. "Rescoldo", *A tajo abierto*

50. "Retorno", *A tajo abierto*



el confinamiento de Kurapel a los márgenes de la comunidad chilena exiliada en Montreal, posición de relego asumida y nunca refutada por el artista (Kurapel 2010, 121), sus propios versos sirven aquí para justificar la vigencia de la ruptura y la pertinencia de un estudio de esta música de su primer exilio.

Sufran las dolencias  
Mordiendo un cantar  
El dolor de un canto  
No se olvida más<sup>51</sup>.

El cruce de fuentes y la perspectiva de marcos de análisis que se ha propuesto a lo largo de este escrito pretende, en última instancia, inquirir sobre la utilidad de la noción de artificialidad, sujeta por el artista a los requerimientos de la escena, a su práctica musical temprana, calzada por defecto en el marco de la tradición folclórica. Un sobrevuelo de las letras de las canciones de Kurapel de los años setenta revela el cuestionamiento que se gestaba en torno a la adaptación vocal a la situación de exilio, a pesar de que su realización cantada fuera recibida por parte de la comunidad chilena en términos del dolor y el derrotismo, como si se tratara de verdaderas quejas, como si lamentos y gritos fuesen reales, y no se estuviera frente a gestualidades mediadas por la creación escénica. Para que tales “evaluaciones imprecisas” ocurrieran, la confusión entre persona y personaje operó para relegar a Kurapel mismo a la categoría “derrotista”. Simultáneamente, su aclamada autoinscripción al campo del arte lo remitió a un elitismo rechazado desde la programación política de ciertos militantes, aun cuando su *performance* musical pareciera desprovista de sofisticaciones.

A parte de las primeras exploraciones estampadas en la discografía, diversas vivencias permitieron a Kurapel reflexionar sobre las transformaciones de la voz con el nuevo idioma y aun sobre las diferenciaciones originadas en el sentido de las palabras. Así, llegó a considerar que comunicar con la voz un concepto en un contexto lejano al de su origen “conducía a la realización de una imagen trunca y en consecuencia a la manifestación de un gesto inhábil” (2010, 54-55). De ahí que la búsqueda de modos de producción vocal sobrepase la problemática de configurar un lugar nuevo para el canto por oposición a un período predictadura, excediendo también el desafío de expresar la experiencia de “identidades rotas” (2004, 223). Dicha búsqueda se acogería, pues, a la interrogante de cómo mixturar la concepción de la *performance* de exilio con nociones sobre la voz en el canto folclórico, voz en la que según Kurapel “deben aparecer en toda su extensión, timbres, matices, que en el disco representarán una suspensión final que el auditor recibirá sin más referencia que la textura de la voz” (1998, 157).

A fines de la década del setenta, Kurapel lanzó su cuarto disco *Las venas del distanciado* (1979), con el que culmina una etapa de creación musical, cuya centralidad en la vocalidad se conjugó con el uso de formas del folclor y el despliegue austero de recursos instrumentales, reducidos casi cabalmente a la guitarra. En la década siguiente, con la fundación de la *Compagnie des arts exilio*, se estrena también en el ámbito musical un período de exploración que permite a Kurapel distanciarse de las sonoridades primarias para abrazar de lleno otros asuntos del destierro, como la alteridad, la fractura y el interculturalismo problematizados en su teatro (Fernando de Oto 2004, 211-219), asuntos que, presumo, serían rastreables en los tres álbumes

---

51. “Ay de ti”, *Chile: ¡amanecerá la siembra!* Compuesta en diciembre de 1973, con *afinación por arpa* (Kurapel 2011, 45).

de canciones producidos en los ochenta. Respecto a ellos, cabría esperar que la elaboración vocal dé cuenta de una nueva etapa –de contra-exilio (Kurapel 2012)– donde la relación con sus reflexiones acerca de la proyección folclórica produzcan “músicas híbridas”, por plantearlo en términos consonantes con la teorización que se ha realizado de su obra teatral.

Poniendo en perspectiva el análisis de sus músicas más tempranas, resulta imperioso concebirlas como una antesala de su teatro “de exilio”. Ellas se inscriben en un lapso primigenio en el que el exiliado, en términos del propio Kurapel, “añora lo que perdió” (2012), viéndose impedido de aceptar el lugar de acogida en una actitud de renegación. La alusión a Chile en los títulos, la referencia persistente a Allende y a la represión de los primeros años de la dictadura evidencian su anclaje en dicho territorio, lo mismo que el espacio secundario que relega en ellos a la experiencia de destierro, cuya alusión verbal es prácticamente nula en el repertorio analizado. Diferente es el caso de las canciones de su producción más tardía, en las que podrían indagarse elementos relevados por otros a partir de su dramaturgia, como son la angustia del exilio, la desorientación y el vagabundeo expresados en la combinación de medios heteróclitos como videos, diapositivas y grabaciones (Hazelton 1994, 128) y especialmente el uso persistente del bilingüismo (Gómez 1994). No obstante, en este primer corpus de canciones y en la historia de esta conflictiva relación con la comunidad chilena, ya se deja inquirir la preocupación por la vocalidad que será fundamental en la conceptualización de la creación “de exilio”, configurándose simultáneamente una faceta originaria de su persona vocal –quejumbrosa, quebrada– que, antes de tiempo, hace eco de la paradoja entre performance y representación en el cuerpo cantado del exiliado: “Aquí estoy, comienzo a ser penetrado por la *naturaleza artificial* de la condición que hoy *asumo*”<sup>52</sup> (2011, 56).

## Bibliografía

- Alcota, Aldo. 2006. “El grito de la memoria”. Prefacio a *Orbe tarde* de Alberto Kurapel, 11-16. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Auslander, Philip. 2006. “Musical Personae”. *The Drama Review* 50 (1): 100-119.
- \_\_\_\_\_. 2004. “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto”. *Contemporary Theatre Review* 14 (1): 1-13.
- Baeza Kallens, Litzty. 2004. “‘Voces del exilio’: testimonios orales del exilio chileno en Edmonton, Canadá”. Tesis de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile.
- Bessière, Bernard. 1980. *La Nouvelle chanson chilienne en exil*. Toulouse: Editions d’Aujourd’hui.
- Bravo Chiappe, Gabriela y Cristian González Farfán. 2009. *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM.
- Fairley, Jan. 1984. “La Nueva Canción Latinoamericana”. *Bulletin of Latin American Research* 3 (2): 107-115.

---

52. Énfasis en el original.

- Faúndez Carreño, Alejandra Soledad. 2008. "Alberto Kurapel: una 'neo' vanguardia latinoamericana". Tesis de Licenciatura en Teatro, Universidad de Chile.
- Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gómez, Mayte. 1994. "Infinite Signs: Alberto Kurapel and the Semiotics of Exile". *Canadian Literature* 142-143: 38-48.
- Hazelton, Hugh. 1994. "Quebec Hispánico: Themes of Exile and Integration in the Writing of Americans Living in Quebec". *Canadian Literature* 142-143: 120-135.
- Hervas Segovia, Roberto Epifanio. 1997. "Les organisations de solidarité avec le Chili, à Montréal, 1973-1992". Tesis de Maestría en Historia, Université du Québec à Montréal.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Les organisations de solidarité avec le Chili*. Saint-Léonard: Éditions les 5 Continents.
- Jordán González, Laura. 2010. "La musique des Chiliens exilés à Montréal pendant la dictature (1973-1989) : la création de musiques de la résistance politique et la réception des auditeurs dans l'exil". Tesis de Maestría en Musicología, Université de Montréal.
- \_\_\_\_\_. 2013a. "Auditeurs en exil: le cas des Chiliens à Montréal et leur rapport à deux chansons emblématiques". *Volume!* 10 (1): 147-169.
- \_\_\_\_\_. 2013b. "Desde Chile al exilio y viceversa: usos del casete en dictadura". En *¿Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*. *Actas del X Congreso de la IASPM-AL*, editado por Herom Vargas et al., 228-235. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR).
- Knudsen, Jan Sverre. 2006. *Those that Fly Without Wings. Music and Dance in a Chilean Immigrant Community*. Oslo: Acta Humaniora.
- Kurapel, Alberto. 1998. *Margot Loyola. La escena infinita del folklore*. Santiago: FONDART.
- \_\_\_\_\_. 2004. "Hibridez y medialidad, componentes indispensables en la expresión escénica latinoamericana contemporánea". En *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*, editado por Alfonso de Toro, 209-221. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Orbe tarde*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- \_\_\_\_\_. 2010. *El actor performer*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Estación artificial: expresión escénica de exilio*. Quebec / Santiago: Les éditions du trottoir.

Le Blanc, Huguette. 1983. *Alberto Kurapel: Chant et poésie d'exil*. Montreal: Éditions Coopératives de la Mêlée.

Masud, Astrid. 2014. "Sonoridades e Hibridez: la experiencia del exilio en los cantos de Alberto Kurapel". Ponencia presentada en el *II Congreso de la Asociación Chilena de Estudios de Música Popular*, Santiago, Chile, 8 al 11 de enero.

Nandorfy, Martha. 2003. "The Right to live in peace: freedom and social justice in the songs of Violeta Parra and Víctor Jara". En *Rebel Musics: human rights, resistant sounds, and the politics of music making*, editado por Daniel Fischlin y Ajay Heble, 172-208. Montreal: Black Rose Books.

Norambuena, Carmen. 2004. "El exilio chileno: río profundo de la cultura iberoamericana". *Sociohistórica* 23/24: 163-195.

Pozo, José del. 2005. *Les Chiliens au Québec. Immigrants et réfugiés, de 1955 à nos jours*. Montreal: Boréal.

Ramos, Ignacio. 2014. "Querido Alberto, una carta sobre el folklore de tu música". En *El Teatro-performance de Alberto Kurapel. Aproximaciones Críticas*, editado por Mauricio Barría y Susana Cáceres, 279-287. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Rodríguez M., Guillermo. 2008. *Destacamento miliciano José Bordaz*. Santiago: Centro de Estudios Sociales "Dagoberto Pérez Vargas".

Toro, Alfonso de. 2004. "'Transversalidad'-'Hibridez'-'Transmedialidad' en las performances de Alberto Kurapel: una teatralidad menor". En *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*, editado por Alfonso de Toro, 237-258. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

\_\_\_\_\_. 2004. "Identidad, alteridad y el tercer espacio: el teatro de Alberto Kurapel". En *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*, editado por Alfonso de Toro, 223-235. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Van der Lee, Pedro. 1997. "Latin American Influences in Swedish Popular Music". *Popular Music and Society* 21 (2): 17-45.

### **Artículo de revista**

*Comentarios* 3(26), Mayo 1984: 3.

### **Discografía**

Americanto. 1977. *Testimonios de la Tortura en Chile*. Americanto 1005. Disco de 33 1/3.

Inti-Illimani. 1970. *Canto al programa*. DICAP – JLL10. Disco de 33 1/3.

Jara, Víctor. 1974. *Manifiesto Chile September 1973*. XTRA 1143. Disco de 33 1/3.

Karaxu. 1974. *Chants de la Résistance Populaire Chilienne. Miguel Enríquez. Étendard de la lutte des opprimés. Chants de la résistance chilienne*. Expression Spontanée ES 16. Comité Québec-Chili Mir M-11238. Disco de 33 1/3.

Kurapel, Alberto. 1975. *Chili: ¡Amanecerá la siembra!* APIR – KAU-4444. Disco de 33 1/3.

\_\_\_\_\_. 1977. *Chili: Guitarra adentro*. APIR – KAU-11-9. Disco de 33 1/3.

\_\_\_\_\_. 1978. *A tajo abierto*. APIR – KAU-15-2-21. Disco de 33 1/3.

\_\_\_\_\_. 1979. *Las venas del distanciado*. APIR – KAU-22-9. Disco de 33 1/3.

\_\_\_\_\_. 1982. *Contra exilio*. APIR – KAU-5722-05. Disco de 33 1/3.

\_\_\_\_\_. 1986. *Guerrilla*. APIR – KAU-9-8. Disco de 33 1/3.

\_\_\_\_\_. 1989. *Confidencial urgent*. APIR – KAU-44452. Disco de 33 1/3.

Puebla, Carlos. 1977. *Todo por Chile*. Asociación de chilenos de Montreal. Disco de 33 1/3.

Varios Autores. 197?. *Chansons et musique de la résistance chilienne*. Comité Québec-Chili. Disco de 33 1/3.

## Entrevistas

Alberto Kurapel, Santiago de Chile, mayo de 2012.

**R**