

Heine Mix:
Event and Archive
An Approach to a Figure
of Chilean Theatre to be
(Re)discovered

Heine Mix: acontecimiento y archivo. Aproximación a una figura del teatro chileno por (re)descubrir¹

ADOLFO ALBORNOZ
FARIÁS
Universidad UNIACC

DARWIN RODRÍGUEZ
SUAZO
Universidad Autónoma
de Barcelona

1. Una primera versión de este artículo fue presentada por Darwin Rodríguez como ponencia, con el título «Heine Mix Toro, investigación inicial y proyecto de archivo: aproximación fronteriza a un artista escénico chileno», en el 3º Encuentro de Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral, coorganizado por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile y la Carrera de Teatro de la Universidad de Concepción, realizado en la ciudad de Concepción, en octubre de 2025.

RESUMEN

El fallecimiento del actor, director y dramaturgo chileno Heine Mix (1934-2021) y la recepción de su legado de materiales teatrales, profesionales y personales, la amplitud de su vida artística registrada en estos documentos y el contraste con la exigua atención que recibió su muerte, fundan el proyecto de investigación y construcción de archivo que hemos comenzado y con este artículo presentamos. Operamos en dos planos, uno panorámico: revisamos siete décadas de teatro chileno con Heine y su obra como eje heurístico y narrativo; y otro monográfico: exploramos aspectos específicos del trabajo de Mix, por ejemplo, literarios y etnográficos, textuales y orales, públicos e íntimos, historiográficos y testimoniales. En esta ocasión compartimos avances de resultados en ambos niveles. A propósito del panorámico, bosquejamos el rendimiento que conllevaría visitar el capítulo «Teatros Universitarios Chilenos» reparando en la labor heterodoxa de Heine como director y formador. En relación con lo monográfico, esbozamos el aporte que supondría repensar el canon teatral-cultural nacional revisando la pieza producida por Mix, como dramaturgo, sobre Gabriela Mistral: *No te será la belleza opio adormecedor* (2005).

Palabras clave: Teatro chileno, teatros universitarios, Gabriela Mistral, acontecimiento, archivo.

ABSTRACT

The passing of Chilean actor, director, and playwright Heine Mix (1934-2021), together with the reception of his theatrical, professional, and personal materials; also, the vast artistic trajectory documented in these holdings, and the scarce public attention that his death received; these all converge as reasons that gave rise to the research and archival project we recently initiated and present in this article. Our inquiry unfolds on two interrelated planes. On a panoramic level, we survey seven

decades of Chilean theatre, using Mix and his oeuvre as both heuristic axis and narrative thread. On a monographic level, we examine specific dimensions of his theatrical practice: literary and ethnographic, textual and oral, public and intimate, historiographic and testimonial. Here, in this paper, we share preliminary results at both scales. Within the panoramic view, we outline the critical yield of revisiting the chapter «Chilean University Theatres» by focusing on Mix's unorthodox role as director and educator. Within the monographic approaches, we sketch the contribution that may emerge from rethinking the national theatrical-cultural canon through the play written by Mix on Gabriela Mistral, *No te será la belleza opio adormecedor* (2005).

Keywords: Chilean Theatre, University Theatres, Gabriela Mistral, Event, Archive.

INTRODUCCIÓN

El fallecimiento, todavía relativamente reciente, a los 87 años, de Heine Mix Toro (Iquique, 1934 - Cartagena, 2021), actor, director, dramaturgo y formador chileno, recibió escasa atención de la prensa y encontró poco eco en el campo teatral. Sin embargo, la trayectoria profesional y vital de Heine describe un interesante recorrido desde el centro —y cierto protagonismo— de la escena nacional, hasta sus márgenes —y un claro olvido—. Por lo mismo, se trata de una historia que merece al menos ser narrada y para esto requiere ser reconstruida. Incluye momentos artísticos singulares como, por ejemplo, el debut de Mix a la par de otros por entonces también jóvenes profesionales, como Víctor Jara y Alejandro Sieveking, con la compañía de su alma mater: el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Conlleva pasajes socioculturalmente relevantes, como la labor de Heine junto al maestro Atahualpa del Cioppo en el Teatro de la Universidad de Concepción y otras andanzas escénicas por la Región del Bío Bío. También acarrea el exilio político, que llevó a Mix por América Latina y Europa, donde una y otra vez se reinventó como hombre de teatro. E implica varios otros capítulos teatrales y existenciales significativos. Se inscribe cabalmente, entonces —ofreciendo un valioso correlato—, en el devenir artístico, sociocultural y político chileno e iberoamericano de la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del XXI.

2. Jorge Espinoza —tras haber colaborado con Heine durante sus últimos años de vida en el ordenamiento de sus documentos—, como albacea, comentó al editor Darwin Rodríguez la posibilidad de «hacer algo» con el legado que había recogido y tenía en sus manos. Rodríguez propuso al académico Adolfo Alborno sumarse como investigador principal y así, en julio de 2025, comenzó a tomar forma el proyecto que estamos presentando.

3. «Teatro del marginado» es el título de un volumen inédito de textos dramaturgicos que Heine Mix (s. f.) dejó en su archivo. Piezas que componen esta colección fueron publicadas en su libro *Obra dramática reunida* (2020).

Tras la muerte de este respetable creador, Jorge Espinoza, diseñador y realizador audiovisual —responsable del microdocumental *Grisú, de Heine Mix Toro* (2018)—, recibió como herencia los residuos materiales generados por la vasta labor escénica desplegada por Heine Mix durante buena parte de su vida. Hablamos de un archivo, cuyo proceso de construcción y estudio estamos comenzando, conformado por textos dramáticos, apuntes teatrológicos y cuadernos de dirección; fotografías, afiches y programas; recortes de prensa, cartas personales y mucho más.²

Frente a este estimulante acervo teatral y cultural, en el nivel epistemológico, fundamos el interés por aproximarnos a Heine y su obra en la propuesta del crítico argentino Jorge Dubatti (2007), para quien, desde la perspectiva de la Filosofía del Teatro, este arte es, ontológicamente, un acontecimiento convivial evanescente. En virtud de esta naturaleza de la experiencia teatral, a la teatrolología no le quedaría más que trabajar sobre la pérdida y el duelo, en este caso del «acontecimiento Mix».

En el plano teórico y metodológico, ante el desafío de abordar la vida dedicada por Heine a la creación teatral, recurrimos a la proposición de la investigadora estadounidense Diana Taylor (2017), para quien, con los Estudios de la Performatividad como prisma, el teatro, como casi toda producción cultural, emerge y/o adquiere sentido en la relación entre el archivo y el repertorio. Dada esta cualidad del quehacer teatral, el trabajo teatrológico consistiría en elaborar repertorios (travesías, significados, relatos) posibles a partir del archivo (una matriz mayormente material) disponible o por construir, como ocurre en este caso con el «archivo Mix».

A la luz de este encuadre, el objetivo del presente escrito es compartir los primeros avances de un proyecto de investigación y construcción de archivo, cuyo título de trabajo es «Heine Mix Toro y el ‘Teatro del marginado’: estudio introductorio a un artista (casi) olvidado».³

En principio, este proyecto con énfasis teatrológico y de carácter interdisciplinario lo hemos estructurado en dos partes, una panorámica y otra monográfica. En la primera se revisan alrededor de siete décadas de teatro chileno, desde los años cincuenta del siglo pasado hasta la segunda década del presente, operando con la vida y obra de Mix como eje heurístico y narrativo. En la segunda parte se aborda a este trabajador del arte y su producción mediante cuatro miradas disímiles,



aunque complementarias: enfatizando la literatura e indagando en Heine como lector y como escritor; recurriendo a la etnografía para explorar comunidades y territorios donde Mix desplegó su labor; examinando el discurso social sobre este artista y su obra, desde el periodismo, pasando por la crítica, hasta la historiografía; y apelando al testimonio para bucear en la memoria, la intimidad y la palabra del propio Heine.⁴

Para poner a prueba el potencial de este proyecto y la estructura recién descrita, en las páginas siguientes delineamos fragmentos del «acontecimiento Mix» y, a partir de un diálogo preliminar con el «archivo Mix», ensayamos un par de repertorios posibles. Por un lado, tematizamos parte del quehacer paralelo —y, en alguna medida, «alternativo», pero complementario— que Heine, como director y formador, desarrolló durante el período de los Teatros Universitarios, con los que tuvo una estrecha relación, mas no exclusiva. Por otro lado, comentamos parte del texto dramático que Heine, como dramaturgo, dedica a Gabriela Mistral, *No te será la belleza opio adormecedor* (2005), contribuyendo así —cuando se celebran ochenta años de su Premio Nobel de Literatura— a ampliar el imaginario sobre nuestra canónica poetisa.

IMAGEN 1.

Heine Mix Toro, en su casa, en Cartagena, el año 2017. Registro de la grabación del documental *Grisú* (2018) de Jorge Espinoza. Fotografía de Jorge Espinoza. Fuente: Archivo personal de J. Espinoza.

4. El equipo a cargo de este ambicioso proyecto está conformado por Darwin Rodríguez, sociólogo y literato, como Coordinador y Editor; Adolfo Albornoz, sociólogo y director de teatro, como Investigador Principal; Alejandra Herrera, periodista y gestora cultural, como Encargada de Vinculación; Camila

Pinto, antropóloga y artista sonora, como Asistente de Investigación; y Jorge Espinoza, diseñador y realizador audiovisual, como Documentalista —y Albacea. Más allá de estos roles ejecutivos, estamos trabajando para, idealmente, todos y todas ser coautores o coautoras de diferentes resultados y productos de esta investigación.

TEATROS UNIVERSITARIOS: INTRODUCIR DERIVADAS

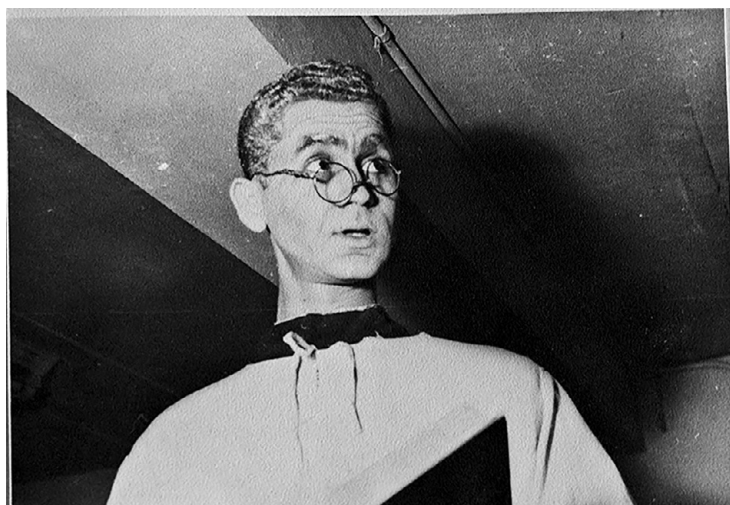
Heine Mix estudió en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile durante los años cincuenta del siglo pasado. Se formó cuando los Teatros Universitarios habían dejado de ser una fuerza emergente dentro del campo teatral chileno y la compañía Teatro Experimental de su casa de estudios ya hegemonizaba el devenir del teatro nacional. (Recordemos que la imagen paradigmática de la consolidación de este proyecto, fundado en 1941, la brinda *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, dirigida por Pedro Orthous, en 1952).

Heine realizó sus primeros trabajos profesionales junto a la agrupación de su alma mater justo cuando esta enfrentaba su primera «crisis de crecimiento»: dejó de llamarse Teatro Experimental y a partir de 1959 pasó a denominarse Instituto de Teatro. Debutó como actor, igual que otras «jóvenes promesas» de su generación, como Nelson Villagra, Víctor Jara, Alejandro Sieveking y Luis Poirot, por nombrar sólo algunos que trascendieron en la actuación y más allá de esta, en *La fierecilla domada*, dirigida por Frank McMullan, en 1958, y *Macbeth*, escenificada por Pedro Orthous, en 1959. Para estas grandes producciones shakesperianas, el elenco de planta de la compañía no daba abasto, por lo que el reparto era completado con estudiantes o profesionales recién egresados.

Mix inició tempranamente su carrera como profesor ayudante y director asistente, con especialidad en expresión corporal, en la misma casa de

IMAGEN 2.

Heine Mix Toro en el ITUCH, el año 1959, representando el personaje: Un sacerdote. *La fierecilla domada* de William Shakespeare, dirección de Frank McMullan (1958). Fotografía de autor desconocido. Fuente: Archivo personal de H. Mix (Albacea: Jorge Espinoza).



estudios superiores donde se formó. Este aval pronto lo llevó a desplegar una activa y valiosa labor universitaria a lo largo del país: en la Escuela Internacional de Teatro, en la sede Arica de la Universidad de Chile (1964-1965), junto a la compañía de teatro de la Federación de Estudiantes de la Universidad Austral de Chile, en Valdivia (1968), como integrante de la Compañía de Teatro de la Universidad de Concepción (1971-1972), y en el Área de Artes de la Universidad del Norte, sede Arica (1973) —desde donde, tras el Golpe de Estado, fue exonerado e inició su exilio.

De este variado quehacer teatral universitario de Heine, lo mismo ocurre con lo realizado en buena parte del país por muchos y muchas teatristas provenientes de la Universidad de Chile, poco se sabe más allá de «titulares» o enunciados generales. Mix, por ejemplo, sólo recibe algunas menciones de inventario en las principales monografías sobre el Teatro de la Universidad de Chile (Sotoconil, 1991; Keim, 2022), mientras que su trabajo ocupa unas pocas páginas en el volumen canónico sobre el Teatro de la Universidad de Concepción (Contreras et al., 2003); su figura es tematizada en apenas una nota al pie en revisiones de la actividad escénica en el norte de Chile (Vera-Pinto, 2016), mientras que su labor es objeto de información incompleta en comentarios sobre el quehacer teatral en el sur del país (Matamala, 2018). Así, aunque el capítulo «Teatros Universitarios», en principio, puede parecer un asunto superado por la historiografía y crítica teatral chilena, recordar a Heine Mix deja en evidencia que todavía es mucha la información faltante sobre no pocos casos interesantes, cuya reconstrucción ayudaría a matizar y completar e idealmente renovar y complejizar discursos que, tras haber sido repetidos en forma simplificadora, han terminado siendo reificados.

De manera paralela al trabajo que Heine realizó en el circuito universitario —también colaboró brevemente con la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Compañía de Teatro de la Universidad Técnica del Estado—, ejerció como formador y director con agrupaciones teatrales de escolares (entre otros, en el Liceo Darío Salas, en Santiago) y obreros (por ejemplo, junto al Teatro Minas del Carbón, en Lota); con agrupaciones de aficionados (como ocurrió en la Casa de la Cultura de Ñuñoa) y pobladores. Este tipo de heterogéneo y rico quehacer teatral no profesional, pero implicado en el sistema de teatralidad articulado a partir de y en compleja relación con los Teatros Universitarios (Herrera, 1980), con el que Mix, como muchos otros y

muchas otras, dio natural continuidad a su labor artística profesional, ha recibido escasa atención en las historias panorámicas sobre el teatro chileno —incluso en las más recientes y completas (Pradenas, 2006; Hurtado, 2011; Piña, 2014).

Muy poco sabemos, por ejemplo, de las producciones de las que, como director —literato— y dramaturgista, Heine Mix fue responsable durante un lustro en el sur de Chile, con las cuales desbordó y entrecruzó ámbitos como arte y política, universidad y sociedad, literatura y teatro, profesional y aficionado. En 1968 adaptó y dirigió el cuento «5.088.554» del sacerdote colombiano Óscar Maldonado, trabajo homónimo que estrenó con el Teatro de Estudiantes de la Universidad Austral de Chile y resultó ganador del Festival Obrero-Estudiantil organizado por la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en 1969. Luego, en 1971, con Domingo Robles trabajó la adaptación del poema dramático *Morte e vida Severina* del poeta brasileño Joao Cabral de Melo Neto, que con el título *Vida e morte Severina* escenificó con la Compañía de Teatro de la Universidad de Concepción. A continuación, en 1972, adaptó, junto con Marco Ordoñez, y llevó a escena la novela *Huasipungo* del escritor ecuatoriano Jorge Icaza, que con el título *Ñucanchic Huasipungo* estrenó con el elenco de estudiantes del Teatro de la Universidad Técnica del Estado, sede Concepción. De inmediato, además, adaptó y dirigió el cuento «El grisú» del narrador chileno Baldomero Lillo, que intervino con material biográfico y etnográfico emanado de los mismos mineros de Lota que integraban la agrupación Teatro Minas del Carbón. Así produjo uno de los trabajos más entrañables para el propio Heine a lo largo de su trayectoria, *Grisú*, montaje que realizó numerosas y memorables giras, destacando las temporadas en Chuquicamata, para los mineros del cobre, y en Santiago, en el mismo escenario donde poco tiempo antes Luis Advis y Quilapayún habían presentado la *Cantata de Santa María de Iquique*.

Sin conocer esta singular labor literaria-dramatúrgica-escénica (vacío que el presente proyecto sobre el «acontecimiento Mix», a partir del «archivo Mix», quiere comenzar a subsanar), costaría entender como algo más que una «sorpresa» o «curiosidad» el trabajo escritural que Heine desarrolló durante largos años —y mantuvo mayormente inédito. La temprana y variada actividad que como literato, adaptador y dramaturgista desplegó durante los años sesenta y setenta es un antecedente

basal para comprender la posterior producción de Mix como autor dramático. En su dramaturgia, que exuda una notable densidad reflexiva, pero es escasamente conocida, sobresale el diálogo permanente —y, como hemos identificado, de larga data— con la literatura como impulso creativo y como recurso dramático. Por ejemplo, en *Obra dramática reunida* (2020), el volumen que Heine Mix casi autoeditó, el 2020, un año antes de morir, se incluyen tres piezas claramente inscritas en el registro intertextual-literario: *No te será la belleza opio adormecedor* (2005), en la que dialoga con y escenifica a Gabriela Mistral; *Anfitrión, o el divino violador* (2009), donde reescribe los clásicos homónimos de Plauto y Moliere; y *¡¡Huidobro!!... ¡¡¡¡Huidobro!!!!* (2019), protagonizada por el canónico poeta que da su nombre a la pieza.



IMAGEN 3.

Portada del programa de mano de *Grisú*, dramaturgia y dirección de Heine Mix Toro (1972). Compañía Teatro Minas del Carbón, Lota. Fuente: Archivo personal de H. Mix (Albacea: Jorge Espinoza).

DRAMATURGIA MISTRALIANA: AMPLIAR EL CANON

En *No te será la belleza opio adormecedor* (2005), Heine Mix, como dramaturgo, escenifica y problematiza el Premio Nobel otorgado a Gabriela Mistral el año 1945. Trabaja esta situación mediante más de 40 personajes fragmentariamente vinculados a través de una decena de tiempos y espacios discontinuos⁵. A partir de la vida y obra de la poetisa como motivo dramático, el discurso teatral indaga en la repercusión de su magno galardón en el campo literario latinoamericano y la posibilidad

5. Acota Mix que su texto «tiene una dinámica arrolladora, como fue el devenir de la mujer aquí tratada» (2020, p. 51).

6. Nicolás de Cusa, como teólogo medieval-renacentista-trascendental, es anterior al giro gnoseológico de la filosofía moderna y al giro lingüístico de la filosofía contemporánea —es decir, trabaja sobre premisas distintas a las de, por ejemplo, Kant y Wittgenstein (Murillo, 2007, p. 65). Enrique Dussel, entonces, actúa para nosotros como un «autor-puente» que permite ejercitar la comparabilidad literaria en relación con temporalidades y espacialidades intelectuales tan distantes como las que presentan y representan De Cusa, Tagore, Mistral y Mix.

que abre para introducir (reconocer) una «nueva América Latina» en la esfera cultural europea. La pieza teatral funciona, entonces, como una discusión sobre el sistema de los premios Nobel a inicios de la posguerra, el entramado internacional que lo determina y su recepción transatlántica (Horan, 2015), mientras que también aborda la templanza del/su personaje, Gabriela Mistral, ante la magnitud de su propia expresividad lírica y el reconocimiento que encuentra en la academia sueca. Juega con la inteligencia e ingenuidad, amor y ternura de su versión de Mistral y la presenta siendo defendida del desdén circundante en Chile por los personajes femeninos que la acompañan, quienes valoran, incluso más que ella misma, modesta e incrédula, su excepcional sensibilidad poética.

Frente a este lúdico y a la vez denso panorama escénico, cabe preguntarnos: ¿Cómo impacta Mistral en Heine como lector y como escritor? ¿Y cómo elabora Mix un discurso estético y político propio basado en su lectura e interpretación de la escritura de Mistral?

Para su dramatización mistraliana, Heine Mix enfatiza la poética espiritual presente en *Desolación* (1922), por ejemplo, y especialmente, en «Los sonetos de la muerte» (poesía) y «Decálogo del artista» (prosa); también considera, a propósito del Nobel como situación dramática central, «Comentarios a poemas de Rabindranath Tagore». Todos estos textos resuenan recurrentes —reiterados/reiterativos— en la pieza de Heine. Comprendemos, entonces, *No te será la belleza opio adormecedor* como una invitación a releer la producción de Mistral relevada por Mix para configurar su propio texto. En función de este estímulo escénico, proponemos un acercamiento al misticismo mistraliano recogiendo las premisas teológicas tardomedievales de Nicolás de Cusa, como su conceptualización de la «alteridad conjetural» (Murillo, 2007); así como las categorías alteridad y liberación, en la línea trabajada por Enrique Dussel (2006) dentro de la filosofía latinoamericana contemporánea. Y apostamos por el potencial heurístico del cruce entre esta perspectiva hermenéutica a la que recurrimos y el discurso dramatizado por Mix.⁶

Gabriela Mistral (1889-1957) publicó *Desolación* en Nueva York, en 1922. En sus «Palabras preliminares», el Instituto de las Españas da cuenta del carácter por entonces novísimo de la poetisa fuera de Chile, su excelsa calidad literaria —«una de las glorias más puras de la literatura hispánica contemporánea» (1922, p. 12)— y el esfuerzo de los profesores Federico

de Onís de la Universidad de Columbia y Arturo Torres-Rioseco de la Universidad de Minnesota para dar a conocer a Mistral en Estados Unidos. Ante la invitación editorial del mencionado Instituto, Gabriela Mistral, cuando recién tenía treinta y tres años, respondió con *Desolación*. En cerca de un centenar de textos en verso y en prosa distribuidos en más de doscientas páginas, el volumen reunió por primera vez y a plenitud una producción hasta entonces dispersa en periódicos y revistas, cuando no inédita.⁷

7. Luego vendrían *Ternura* (1924), *Tala* (1938), *Lagar* (1954) y, póstumos, *Poema de Chile* (1967) y *Lagar II* (1992).



IMAGEN 4.
Portada del libro *Obra dramática reunida* (2020) de Heine Mix Toro. Editorial Malamadre. Fuente: Editorial Malamadre.

Desolación tiene dos secciones: «1. POESÍA», presentada a su vez en cuatro subsecciones, «I. Vida», de dieciocho poemas, que comienza con «El pensador de Rodin», dedicado a la escultora Laura Rodig; «II. La Escuela», de tres poemas, más otra subsección de dieciséis poemas llamada ‘Infantiles’; «III. Dolor», de veinticinco poemas, incluidos «Los sonetos de la muerte» (la subsección completa lleva la dedicatoria: «a su sombra»); y «IV. Naturaleza», de once poemas. La sección «2. PROSA» consta de trece textos, entre los que figuran «Decálogo del artista», seguido por «Comentarios a poemas de Rabindranath Tagore», además de otra subsección llamada ‘Prosa escolar - Cuentos escolares’, compuesta a su vez por cinco textos. Cierra el volumen —fuera de toda subsección o

sección— el poema en prosa «Voto», texto personal, firmado «G. M.», a la manera de los votos religiosos, en este caso, ante ella, Dios y la poesía; un escrito que es contemplativo y pedagógico a la vez (los mismos dos ejes que tienden a estructurar la lectura dramatológica-creativa que Heine Mix hace de Gabriela Mistral).

En la dimensión contemplativa, Mistral resiente del pensador solitario, que para Dussel carece de diálogo con el Otro, es decir, del «punto de apoyo analéctico» (2006, p. 9). Sus poemas, por ejemplo, «Los sonetos de la muerte», presentan un Dios despierto, al que apela en forma directa y se erige como casi único interlocutor. Así, Mistral se desmarca del Dios silencioso de Nicolás de Cusa. Aunque para ambos Dios se manifiesta en el mundo, que debe ser interpretado como un libro escrito por Dios (Murillo, 2007). Los dos, además, reconocen al ser humano como imagen (representación) de Dios. Para el teólogo, Dios es la —única— verdad, aunque inefable e inalcanzable; no obstante, nos conmina a ir tras su infinitud mediante nuestras capacidades para sentir, percibir, razonar e inteligir, reconociendo los límites de nuestro(s) lenguaje(s) y procurando mejorarlo(s) cada vez. La poetisa concuerda: el uso de dichas facultades humanas debe destinarse a la sutura de la idea de alma porque en esto consiste el desarrollo espiritual. Para Mistral, el sentido religioso de la vida radica en reconocer la raíz que nos conecta a Dios, entendiéndose la religión como un permanente recordatorio de la presencia del alma (1922b). Una aseveración recurrente en Mistral, también clave en «Los sonetos...», es la distinción —no necesariamente separación— entre cuerpo y alma. El cuerpo está vivo, por cierto, pero deja de estarlo cuando el alma se agota. Luego, observar la propia alma, o intentar hacerlo, es una labor artística, una autolaceración —semánticamente— y posterior purificación.

Heine Mix titula su ejercicio dramático a partir del «Decálogo del artista» de Gabriela Mistral, que es una meditación preceptiva sobre la implicación de la divinidad en el acto creativo: Dios sería el primer y, en el fondo, único creador. Y nosotros y nosotras sólo lo seríamos a su semejanza. Lo que Dios crea, y nosotros (re)creamos, es belleza. Y la belleza es vida porque su creación «resta sangre al corazón» (VIII); y es divina porque una vez creada purifica el corazón. La máxima en cuestión dice: «No te será la belleza opio adormecedor, sino vino generoso que te encienda para la acción, pues si dejas de ser hombre o mujer,

dejarás de ser artista» (IX). En el «Decálogo...», Mistral transparenta su relación con el arte como una experiencia afín al vínculo entre Dios y el ser humano en la línea del *Antiguo Testamento*, aun cuando en la reflexión mistraliana se hace presente, como sufriente desgarrado, la tradición cultural de la separación —o no— entre la parte espiritual y la parte material de la vida humana. Por ejemplo, cuando Mistral refiere a sí misma, suele hablar «de la carne, del cuerpo, del corazón», tiende a reafirmar que el ser humano es llamado «alma por cuando es ser viviente» y «es llamado carne y sangre por cuanto es criatura mortal» (Hurault, 2006, p. 19). Tanto en el *Antiguo Testamento* como en Mistral, el alma significa aliento y el aliento vida.

Como en su momento hizo Gabriela Mistral, Heine Mix —con larga militancia antiimperialista— revisita el camino abierto por Tagore para las literaturas no europeas dentro del canon occidental. Tagore, el primer escritor no europeo que recibió el Premio Nobel, produce una poesía que traslada a la lengua inglesa, de forma original, contenidos espirituales y religiosos de la cultura bengalí. Y tanto Gabriela Mistral como la Mistral de Mix, en función de la expansión del Nobel de Literatura, establecen una conexión con Tagore tanto por su compartida distancia geográfica respecto de Europa, como por la visión afín de Dios que manifiestan. Cuando Tagore dice: «Sé que también amaré la muerte» (1915, p. 87), Mistral reafirma clamando la muerte como amor de Dios, como un vaciar el cuerpo henchido de luz cada mañana por Dios, como un «racimo melificado a mediados de otoño» que ya no precisa de huesos ni palabras (1922, p. 208). Y cuando Tagore dice: «Yo me jacté entre los hombres / de que te conocía» (1915, p. 93), Mistral interpela, primero, a los hombres jactanciosos (delirantes) y, segundo, su propio y simple acercamiento a Dios gracias a su amor y a que por esto dio con palabras que atraen a los hombres sedientos de Dios, por lo cual ella les habló sin en realidad haberlo visto. Dice Mistral: «Por amor, por exageración de amor, describí lo que no veré nunca» (1922, p. 209).

En síntesis, la poética espiritual mistraliana en general y su particular «Voto» al final de *Desolación*, Heine Mix —de vasta adscripción materialista— tiende a suscribirlos, confirmando lo que Dussel, con prisma analéctico, llamó «condiciones de posibilidad» (2006, p. 9). Se trata de una interpretación dialéctica del Otro libre mediante una ética que es creación, obra y trabajo devenida revelación antropológica de ese Otro

semejante y análogo, y puesta, por revelada, a su servicio. El Otro en Dussel no sólo es provocante y relevante, sino que su ética acontece situada: «servir en la justicia que nos exige el pueblo latinoamericano en su camino de liberación» (2006, p. 7).

Así, por de pronto, la voz de Heine Mix como dramaturgo en *No te será la belleza opio adormecedor* —y, en general, en *Obra dramática reunida*— también deja entrever una preocupación por la dimensión pedagógica de la poética mistraliana en primer término y del teatro enseguida. Ejecuta, entonces, una incursión actoral-autoral en el plano espiritual mistraliano para trasladarlo, aunque indeterminada y críticamente, al campo del teatro como herramienta de crítica y transformación social.

FINAL

Desde hace algunas décadas, cada día se hace más evidente que el archivo ya no es —y, quizás, nunca fue— un depósito donde, documentación mediante, dar con una realidad puramente objetiva, con pretensiones de totalidad, preexistente a la investigación, anterior a la producción del saber. Entre otras, la ya clásica reflexión elaborada por Jacques Derrida (1997) sobre este problema, hacia el final del siglo XX, resultó decisiva para advertir que el archivo no sólo conserva lo relativo al pasado, sino que, como dispositivo, produce tanto la memoria como el olvido, actúa salvando y comunicando, a la vez que suprimiendo y reprimiendo. Corresponde, entonces, incluso ante un mismo y definido fenómeno, acontecimiento o proceso, hablar de archivos (en plural), asumiéndolos a todos en falta.

Algunos años después, ya entrado el siglo XXI, Anna María Guasch (2011) renovó la discusión, reconduciéndola al específico campo del arte (en rigor, de las artes visuales). A la tradicional concepción sobre la historia y crítica del arte como aquel campo del conocimiento que preferentemente ha recurrido al archivo para contextualizar y dotar de sentido la producción artística, sumó otra perspectiva: el archivo mismo como creación, o sea, como resultado más o menos elaborado del proceso creativo desplegado a través del tiempo y el espacio. Los artistas usan archivos para crear, a la vez que producen material de archivo —conteniendo y superando estas dos operaciones procesuales la idea convencional de obra.

En virtud de estas consideraciones, un proyecto como el que hemos iniciado y aquí presentamos, articulado a partir, alrededor y tras la vida y obra —el acontecimiento— de Heine Mix, confirma que la (re) construcción del archivo (como también la aproximación renovadora a uno ya existente), su exploración y experimentación, ofrece, entre múltiples rendimientos posibles, la posibilidad para visitar el canon, admitiendo que sus contenidos —por ejemplo, jerarquías— y sus vacíos —ausencias, omisiones, exclusiones, etc.— pueden conducir al menos a provechosas problematizaciones, las que actualmente suelen responder a la idea de, o tomar la forma del, repertorio.



En el caso del «acontecimiento Mix», que estamos procurando pesquisar con base en la construcción y estudio del «archivo Mix», la labor heurística está en una fase inicial y todavía no avala resultados concluyentes. No obstante, a partir de los antecedentes recabados, documentos vislumbrados y materiales revisados —algunos brevemente mencionados o comentados en estas páginas—, intuimos un repertorio posible y potencialmente relevante, que por ahora llamamos «Mix y la cuestión corporal».

IMAGEN 5.

[Página anterior]. Escena de *Popol Vuh*, primera parte de *Resumen de cinco siglos*, dramaturgia y dirección de Heine Mix Toro (1985). Compañía Nuestro Teatro, Madrid. Fotografía de autor desconocido. Fuente: Archivo personal de H. Mix (Albacea: Jorge Espinoza).

En 1961, en Santiago, Heine se inició como Profesor (Ayudante) de Expresión Corporal en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Una década más tarde —por nombrar sólo una de las muchas producciones que dirigió—, junto a la Compañía de Teatro de la Universidad de Concepción, Mix estrenó *Vida e muerte Severina*, puesta en escena que fue celebrada por la prensa local por su «concepción audaz», por ejemplo, en materia de lenguaje actoral-corporal-espacial. Durante la década siguiente, el registro iconográfico de su labor docente y artística en Madrid y Zaragoza permite intuir una creciente relevancia del cuerpo del actor como recurso expresivo y comunicativo dentro de la producción escénica de Heine. Finalmente, medio siglo después, en Cartagena, poco antes de morir, Heine Mix confidenció a Jorge Espinoza, amigo y albacea, que una tarea que lamentaba dejar pendiente era —«si yo tuviera tiempo —dijo—, me gustaría, pero en la situación en que estoy ya no puedo»— escribir un *Tratado sobre Expresión Corporal*. De este interés también da cuenta su biblioteca personal, sus subrayados y anotaciones, por ejemplo, en textos de Rudolf von Laban, entre otros, así como sus propios apuntes desperdigados en hojas sueltas, libretas y cuadernos. Y esta preocupación se ve refrendada, por último, por la lectura reflexiva y productiva, sensible y lúdica, que entrevemos que Mix hace de Gabriela Mistral y, más específicamente, del cuerpo en Mistral. Esto le lleva a materializar, como dramaturgo, en *No te será la belleza opio adormecedor*, una más, entre las muchas entradas posibles, al que tal vez ha constituido —sigue siendo— uno de los principales problemas para la filosofía contemporánea, planteado, entre otras y otros, por Judith Butler a través de su reapropiación crítica de la tradición ontológica de Platón, Descartes, Husserl y Sartre a propósito del «juego fantástico de la mente por escapar totalmente de su corporeidad» (2007, p. 64).

REFERENCIAS

- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Contreras, M., Henríquez, P. y Albornoz, A. (2003). *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC*. Universidad de Concepción.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trotta.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencias, subjetividad*. Atuel.
- Dussel, E. (2006). Alteridad y liberación. En A. Ortiz y P. Lanceros. (Eds.), *Diccionario de hermenéutica* (pp. 6-16). Universidad de Deusto.
- Espinoza, J. (Dir.). (2018). *Grisú, de Heine Mix Toro* [Microdocumental]. Homovidens.
- Guasch, A. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Herrera, P. (1980). ANTACH: retrospectiva del teatro aficionado chileno. En M. Hurtado y C. Ochsenius (Eds.), *Teatro chileno en la década del 80* (pp. 171-175). CENECA.
- Horan, E. (2015). Unrepentant traveler, accidental diplomat, triumphant Nobel: Gabriela Mistral in wartime Brazil. *Anales de Literatura Chilena*, (24), 253-278.
- Hurault, B. (Ed.). (2006). *La Biblia latinoamericana*. Verbo Divino.
- Hurtado, M. (2011). *Dramaturgia chilena, 1890-1990: autorías, textualidades, historicidad*. Frontera Sur.
- Hurtado, M. y Ochsenius, C. (Eds.). (1980). *Teatro chileno en la década del 80*. CENECA.
- Instituto de las Españas. (1922). Palabras preliminares. En G. Mistral, *Desolación* (pp. 12-14). Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

Keim, C. (Ed.). (2022). *80 años de un viaje: Teatro Nacional Chileno, 1941-2021*. Universidad de Chile.

Matamala, R. (2018). *La escena temblorosa*. Kultrún.

Mistral, G. (1922a). *Desolación*. Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

Mistral, G. (1922b). El sentido religioso de la vida. *Archivo del Escritor/ Gabriela Mistral/Biblioteca Nacional Digital de Chile*

<https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:139281>

Mix, H. (2020 [2005]). No te será la belleza opio adormecedor. *Obra dramática reunida* (pp. 47-108). Malamadre.

Mix, H. (2020). *Obra dramática reunida*. Malamadre.

Mix, H. (s. f.). *Teatro del marginado*. [Inédito]

Murillo, I. (2007). El lenguaje afirmativo sobre Dios en Nicolás de Cusa. *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, (34), 37-66.

Ortiz, A. y Lanceros, P. (Eds.). (2006). *Diccionario de hermenéutica*. Universidad de Deusto.

Piña, J. (2014). *Historia del teatro en Chile, 1941-1990*. Taurus.

Pradenas, L. (2006). *Teatro en Chile: huellas y trayectorias, siglos XVI-XX*. Lom.

Recepción: 03/11/2025

Aceptación: 19/11/2025

Cómo citar este

artículo: Albornoz,

A., Rodríguez, D.

(2025). Heine Mix:

acontecimiento y

archivo. Aproximación

a una figura del

teatro chileno por (re)

descubrir. *Teatro*, (14),

83-99.

Sotoconil, R. (1991). *20 años de Teatro Experimental, 1941-1962*. Gráficas.

Tagore, R. (1915). *Gitanjali*. Macmillan.

Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Universidad Alberto Hurtado.

Vera-Pinto, I. (2016). *Historia social del teatro en Iquique y la Pampa, 1900-2015*. CORE-Tarapacá.