

# Teatro

Núm 14

DIC 2025

Departamento de Teatro  
Facultad de Artes  
Universidad de Chile

*Teatro*

**N°14, DICIEMBRE 2025**

Centro de Investigación, Archivo y  
Documentación Teatral  
Departamento de Teatro  
Facultad de Artes, Universidad de Chile  
Morandé 750, Santiago  
detuch@uchile.cl

Teatro Nacional Chileno  
Facultad de Artes, Universidad de Chile  
Morandé 25, Santiago  
tnch@uchile.cl

Santiago de Chile, 2025.

© 2024 De los textos, las y los autores  
© 2024 De la edición, Departamento de Teatro de la  
Universidad de Chile [DETUCH]

ISSN: 0719-6490

**Publicación realizada con el apoyo de la Dirección  
de Creación Artística e Investigación de la Facultad  
de Artes y de la Vicerrectoría de Investigación y  
Desarrollo, Universidad de Chile.**

#### **Edición General**

Héctor Ponce de la Fuente

#### **Asistentes de Investigación**

Francisca Suárez, Fabiana Dinamarca, Benjamín  
Salinas, Estela Soto, Yohali Nicolás.

#### **Diseño y Diagramación**

Natalia Trujillo Hernández

#### **Comité Editorial**

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires), Carmel  
O'Sullivan (Trinity College Dublin, Irlanda), Gustavo  
Remedi (Universidad de la República, Uruguay),  
Amalia Ortiz de Zárate (Universidad Austral de  
Chile), Héctor Lomalí (Universidad Autónoma del  
Estado de Morelos, México), Andrea Pelegri (École  
Normale Supérieure Paris), Ana Sedano (Pontificia  
Universidad Católica de Chile), Mauro Alegret  
(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Tania  
Faúndez (Universidad del Bío Bío), Javier Márquez  
(Universidad Nacional Autónoma de México)

# Teatro





# Índice

- 7 Editorial
- 11 **Archivo y documentación teatral**
- 12 Jorge Dubatti y la tradición de los estudios teatrales en Argentina  
*Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral*
- 23 **Texto Dramático**
- 25 LA VOZ.  
Inspirado en el caso de Gabby Petito  
*Patricia Suárez*
- 81 **Estudios teatrales y escénicos**
- 83 Heine Mix: acontecimiento y archivo. Aproximación a una figura del teatro chileno por (re)descubrir  
*Adolfo Alborno y Darwin Rodríguez*
- 101 La fotografía teatral de René Combeau  
*Jonathan Aravena B.*
- 123 Archivo de teatro chileno: Concepción (2000–2025): hacia una cartografía teatral regionalista  
*Jenifer Salas, Carlos Soto y Camila Contreras*
- 133 Tras el telón de papel. La revista El Apuntador en la Córdoba de la poscrisis (2000–2010)  
*Baal Delupi*
- 145 ENTEPACH: a 30 años de una trayectoria teatral regional  
*Tania Faúndez Carreño, Juan Ferrada Zambrano*
- 165 Humanidades digitales y memoria escénica: prototipo interdisciplinario para el Centro DAE del Teatro Municipal de Santiago  
*Pía Gutiérrez, Manuela Garretón, José Manuel Izquierdo, Laura Ramos y Agustina Vida*
- 179 Archivos de artes evanescentes, la persistencia de los cuerpos  
*Gabriela Macheret*
- 201 MARAT-SADE. Lo clásico como asunto del presente.  
*Marcela Palma Bifani*
- 214 Clase abierta: Luis Advis, archivo escénico y estética de la responsabilidad  
*Nicolás Poblete Rodríguez*
- 225 La Escuela Nocturna de Teatro de la Universidad de Chile  
*Héctor Ponce de la Fuente*
- 233 **Visiones emergentes**
- 235 Fichas de registro - Metadatos VV.AA.
- 253 **Reseñas**
- 255 Relevando el patrimonio escénico desde la re-creación  
*Karla Carrasco Flores*
- 265 Políticas y normas editoriales
- 275 Reseña curricular autores



# Editorial

El número 14 de *Teatro*, correspondiente al mes de diciembre de 2025, marca dos hitos relevantes en el trabajo de internacionalización de la revista: la publicación, en la sección **Archivo y Documentación Teatral**, de una entrevista realizada a Jorge Dubatti, el teatrólogo más destacado en el ámbito latinoamericano, y en la que explora en torno a sus inicios como investigador teatral en Argentina.

**Texto Dramático.** El segundo hito es que a partir de este número *Teatro* se abre a la publicación de textos dramáticos de autores/as latinoamericanos/as. En esta oportunidad, Patricia Suárez, dramaturga y escritora de amplia trayectoria en su país —Argentina— nos aporta con una obra inédita y muy reveladora de la condición contemporánea: *La voz*, obra inspirada en el caso de Gabby Petito (una joven norteamericana desaparecida y asesinada en 2021, derivada posteriormente en fenómeno mediático global) que nos lleva a un terreno de cuestionamientos sobre la vida y la muerte, el uso de tecnologías, la inteligencia artificial y la violencia.

**Estudios Teatrales y escénicos.** Todos los artículos, ensayos y notas publicadas en este número corresponden a los trabajos presentados en el **3° Encuentro de Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral** (23-24 de octubre, Concepción), actividad organizada por el Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral del DETUCH, en colaboración con la carrera de Teatro de la Universidad de Concepción. **Adolfo Alborno** (UNIACC) y **Darwin Rodríguez** (UAB) investigan en

torno al legado de Heine Mix, actor, dramaturgo y director de teatro chileno que estuvo vinculado al Teatro Experimental de la Universidad de Chile; **Jenifer Salas, Carlos Soto y Camila Contreras**, del Colectivo Cartografía Teatral, realizan una tarea de acopio y documentación del teatro profesional realizado en Concepción entre los años 2000 y 2025; **Baal Delupi** (UNC) escribe sobre la Revista *El Apuntador*, un verdadero dispositivo colectivo en el contexto de la poscrisis argentina (Córdoba, 2000-2010), donde se constituyó en un espacio de resistencia cultural; **Tania Faúndez** (UBB) y **Juan Ferrada** (TEMACHI) presentan un recorrido temático e histórico de un festival de teatro organizado por docentes de la ciudad de Chillán (ENTEPACH); **Gabriela Macheret**, de la UNC, documenta el proceso de archivo de Paco Jiménez, un destacado teatrista y creador cordobés, y al mismo tiempo reflexiona en torno a la relación entre cuerpo y archivo; **Pía Gutiérrez, Manuela Garretón, José Manuel Izquierdo, Laura Ramos y Agustina Vidal** (PUC) presentan un prototipo interdisciplinario para el centro DAE del Teatro Municipal de Santiago, y de paso discuten sobre la preservación del patrimonio digital en las artes escénicas; **Jonathan Aravena** (PUC), por su parte, expone algunos resultados del trabajo de organización de las fotografías que conforman el fondo documental de René Combeau; **Héctor Ponce de la Fuente** (UCHile) recorre algunos indicios históricos de la Escuela Nocturna de Teatro de la Universidad de Chile, rememorando a figuras históricas del teatro universitario; **Marcela Palma-Bifani** (UCHile) reseña el trabajo de montaje de *Marat Sade*, la obra con la que las generaciones 2025 de Diseño y Actuación Teatral egresan del DETUCH; **Nicolás Poblete** (UCHile) reflexiona en torno al legado musical y docente de Luis Advis a partir de un trabajo escénico presentado este año en la Sala Antonio Varas: *Clase abierta*.

**Visiones Emergentes.** En esta sección destinada a recibir aportes de estudiantes y egresados/as del Departamento de Teatro, damos a conocer el trabajo de archivo y documentación de las y los estudiantes de 3° de Actuación Teatral, quienes agruparon una serie de metadatos sobre montajes, muestras, exámenes y espacios de memoria. Toda la información recabada contribuye a enriquecer el patrimonio archivístico del DETUCH, al mismo tiempo que potencia el proceso de formación de nuevas y nuevos investigadoras/es.

**Reseñas.** La periodista **Karla Carrasco**, responsable del área de Comunicaciones del Departamento de Teatro, reseña el desarrollo de una actividad organizada por la Coordinación de Creación. Se trata de Re-Creaciones, una actividad que reunió a compañías teatrales formadas por egresados/as de las carreras de Actuación Teatral y Diseño Teatral, y que permitió recrear obras emblemáticas y abrir un espacio de diálogo con las y los participantes de dichas acciones.

Saludamos a nuestros lectores y lectoras de *Teatro* y les invitamos a seguir compartiendo nuestros contenidos alojados en la plataforma [www.revistateatro.uchile.cl](http://www.revistateatro.uchile.cl)

#### **Cómo citar esta**

**editorial:** Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral. (2025). Editorial. *Teatro*, (14), 7-9.



# **Archivo y documentación teatral**



**IMAGEN 1**

Jorge Dubatti en  
conferencia en el  
Congreso ETTIEN  
Delta, Lima. Fotografía  
gentileza de UNAE.



# Jorge Dubatti y la tradición de los estudios teatrales en Argentina

**CENTRO DE  
INVESTIGACIÓN, ARCHIVO  
Y DOCUMENTACIÓN  
TEATRAL**  
Universidad de Chile

El Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral conversó con Jorge Dubatti, destacado teatrólogo argentino y voz autorizada en estudios sobre historiografía teatral y escuelas de espectadores, entre otros tónicos asociados a su profusa investigación científica. En esta oportunidad, *Teatro* quiere dar a conocer algunas reflexiones en torno a la constitución de un campo como el de la investigación teatral, donde la importancia y maestría de Jorge Dubatti trasciende los límites rioplatenses para proyectar una injerencia sustantiva en las prácticas de investigación realizadas en países como Chile, Perú, Colombia y México, entre otros.

## **¿Qué hitos significativos en la historia de la investigación teatral en Argentina consideras relevantes (tendencias, nombres propios, referencias)?**

Establezcamos tres coordenadas de comprensión. Primero, cuando pienso en «investigación teatral», lo hago en su sentido más abarcador, equivalente a la acepción más amplia de la disciplina/metadisciplina Teatrolología. Segundo, siguiendo las nuevas orientaciones en Investigación Artística, pienso en todas las líneas de innovación: investigación sobre el teatro, para el teatro, en el teatro, es decir, incluyo todas las literaturas que producen metalenguaje sobre acontecimiento teatral: historias, memorias, testimonios, pedagogías, teorías, metodologías, análisis, críticas, entrevistas, diálogos, etc. (Dubatti, 2023). Tercero: cuando me refiero a «teatro», pienso en un concepto de larga duración y supraterritorial lo suficientemente amplio como para que entren en él todas las prácticas y concepciones del teatro-matriz y del teatro liminal de la historia y las diferentes culturas (del *haín* al posdrama). Creo que podemos destacar tres dimensiones en la Teatrolología: a) el conjunto de disciplinas científicas que producen discurso sobre el teatro: Historia, Historiografía, Historiología, Teoría, Metodología, Epistemología, Estudios sobre la Crítica, Semiótica, Poética, Sociología,

Antropología, Filosofía, Museística, Archivística, Ecdótica, etc.; b) la metadisciplina o disciplina de disciplinas (disciplina de 2° grado) que focaliza en las relaciones, dinámicas y situación de las disciplinas científicas que estudian el teatro en general o en determinados contextos; c) el conjunto de prácticas ensayísticas sobre teatro producidas no sólo por académicos e investigadores participativos, sino también por los mismos artistas-investigadores.

En este marco abarcador, la historia de la investigación teatral en la Argentina es muy rica y, al mismo tiempo, poco conocida. Ha sido poco estudiada sistemáticamente. Siempre me apasionó indagarla. Desde los años noventa vengo componiendo unas *Bases bibliográficas para el estudio de los teatros argentinos*, compilación de datos sobre lo publicado que incluye un índice con 24 ítems y ya acopia más de 10.000 fichas. Marco de Marinis me publicó un primer aporte sobre el tema (Dubatti, 2017). Y en un libro sobre historia del teatro argentino (Dubatti, 2012), cada capítulo incluye un apartado sobre contribuciones y transformaciones de la teatrología nacional. Argentina no sólo hace teatro: también lo piensa. Por otro lado, con Laura Cilento y Mauricio Méndez, estamos preparando para la Academia Argentina de Letras una *Bibliografía argentina de pensamiento y estudios teatrales*, cuyo primer tomo cubre el período 1870-1920.

Así podemos distinguir una producción cientista (Ciencias Humanas, Ciencias de la Cultura, Ciencias del Teatro), de base desigual, con grandes nombres: María Velasco y Arias, Arturo Berenguer Carisomo, Raúl H. Castagnino, Ángel Battistessa, Frida Weber de Kurlat, Luis Ordaz, Gastón Breyer, Francisco Javier, Beatriz Seibel, Teodoro Klein, Osvaldo Pellettieri, Mabel Brizuela, Alejandro Finzi, Coral Aguirre en México, Luis Thénon en Canadá, Nora Mazziotti, José Luis Valenzuela, entre otros; y una producción de artistas-investigadores, productores de conocimiento a partir de la reflexión sobre sus prácticas: Enrique García Velloso, Leónidas Barletta, Eduardo Pavlovsky, Raúl Serrano, Griselda Gambaro, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Jorge Eines, Vivi Tellas, Javier Daulte, Rafael Spregelburd, entre muchos. Hay en la Argentina una vasta literatura de dramaturgos-investigadores, directores-investigadores, escenógrafos-investigadores, actores-investigadores, gestores-investigadores, etc. El aporte de los artistas-investigadores a la teatrología argentina es tanto o más relevante que el de los cientistas.

## ¿Cuál es el estado actual de la investigación teatral en Argentina?

En los últimos cuarenta años, correspondientes a la postdictadura (1983-2025), la teatrología ha crecido enormemente, gracias al desarrollo de la institucionalización de los estudios teatrales en todo el país y al empoderamiento de los artistas-investigadores como productores de conocimiento: universidades (con carreras de especialización en grado y posgrado), grupos de estudio, organismos de investigación, centros de documentación, asociaciones como ACITA (Asociación de Crítica e Investigación Teatral de la Argentina, 1984-1993) y AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, desde 2008 y continúa, con más de 600 socios en todo el país), Instituto Nacional del Teatro, Proteatro, Consejo Provincial de Teatro Independiente, editoriales, colecciones y revistas especializadas, etc. Muchas de estas instituciones hoy, lamentablemente, están siendo definanciadas, atacadas y fragilizadas por el gobierno. Podemos hablar de una cartografía multipolar, en todo el país, con desarrollos diversos. Una teatrología de «los teatros argentinos», productora de pensamientos teatrales territorializados y en red.

### IMAGEN 2.

Jorge Dubatti con el público que asistió a su conferencia en el Congreso ETTIEN Delta, Lima. Fotografía gentileza de UNAE.



## ¿En qué contexto emerge tu trabajo como investigador en el campo teatral? ¿Quiénes son tus maestros, tus antecedentes teóricos?

Destaco cuatro momentos de iniciación: 1983, 1987, 1989, 1993.

**Primero.** Empiezo a investigar en teatro muy tempranamente, siendo todavía alumno. En 1982 gano el concurso de monografías «Centenario de Ricardo Rojas» en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y eso me permite ingresar en 1983, a los 19 años, como auxiliar de investigación del Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas». Allí, mi primer maestro, Dr. Antonio Pagés Larraya, me propone que me dedique a los estudios teatrales: argumenta que en el sistema nacional de investigaciones el teatro ha sido y es poco estudiado. En ese contexto Pagés Larraya me presenta a su discípulo Osvaldo Pellettieri, con quien empiezo a trabajar en 1985 y con quien fundamos en 1987 el Grupo de Estudios de Teatro Argentino (GETEA), del que me voy en 1992 por diferencias historiográficas, teóricas y metodológicas. En paralelo, desde 1987, vengo trabajando con mis propios equipos de investigación, conformados con alumnos de las cátedras donde dicto materias (Universidad Nacional de Lomas de Zamora y UBA).

**Segundo.** Cuando empecé a trabajar en el Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas», todas las tardes, de lunes a viernes, fui descubriendo la maravillosa biblioteca del ILA, de la que llegué a ser, por pasión, un avezado referencista. Allí encontré, en la sección de revistas académicas nacionales, los primeros números del *Boletín de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo* (provincia de Mendoza) y, en particular, los trabajos del Dr. Nicolás Jorge Dornheim sobre la historia de la Literatura Comparada en la Argentina. «Quiero hacer esto en el teatro», me dije, con esa convicción ciega que brota del misterio de la vocación. En 1987 hice mi primer viaje a Mendoza, en tren, con una ponencia para el *IV Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Apenas estuve en el querido edificio de la Facultad de Filosofía y Letras de la UN Cuyo busqué la oficina del Centro de Literatura Comparada, pedí entrevista con el Dr. Dornheim y (qué increíble generosidad con un alumno) se me concedió. Le comenté a Dornheim que había leído las publicaciones del CLC y quería llevar las perspectivas de la Literatura Comparada a los estudios teatrales: trabajar en Teatro Comparado. Y el Dr. Dornheim me dio su aval (aclaro: cautamente, antes fue a escuchar mi ponencia sobre el lectorado de Eduardo Gutiérrez) y, desde



**IMAGEN 3.**

Jorge Dubatti en su discurso de recepción en la Academia Argentina de Letras. Fotografía de Alejandro Guyot.

entonces, su acompañamiento, asesoría y amistad. Para el equipo del CLC me volví una suerte de «primo» porteño a distancia. Gran acontecimiento para mi vida intelectual, un antes y un después, hasta hoy. Ya licenciado (1989), con la orientación del Dr. Dornheim, fundé en 1990 el Centro de Investigación en Literatura Comparada (CILC) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Ese mismo año llevamos al Dr. Dornheim a la Universidad Nacional de Lomas de Zamora y organizamos las *I Jornadas Universitarias de Literatura y Teatro Comparado*. En 1991 fue el turno de las *II Jornadas Universitarias de Literatura y Teatro Comparado*. Y los buenos resultados de esos encuentros (entre otros, el libro *Comparatística*, Biblos, 1992) nos permitieron convocar las *I Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, que coorganizamos entre el CLC y el CILC, en pleno centro de Buenos Aires, donde en asamblea inolvidable (me tocó presidirla) fundamos la Asociación Argentina de Literatura Comparada, vigente hasta hoy. Mientras tanto el *Boletín de Literatura Comparada* fue publicando mis primeros escritos de Teatro Comparado, siempre supervisados atentamente por Dornheim: estudios sobre Georg Kaiser y Ernst Toller en la dramaturgia de Francisco Defilippis Novoa (XIII-XIV,

1988-1990), los intertextos del teatro europeo en Florencio Sánchez (XVI-XVIII, 1991-1993), el teatro de Stefan Zweig en Buenos Aires (XIX, 1994), y la historia continúa. En 2001 el BLC me sorprendió con un trabajo de Andrea Sbordelati que incluía un relevamiento de esos y otros escritos de Teatro Comparado en Nicolás J. Dornheim (dir.), *Bibliografía Argentina de Literatura Comparada*, Fascículo n. 1 (XXVI, Anejo I). A partir de 1995, con el apoyo del Dr. Dornheim, empezamos en la UBA las *Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*, y en 2001 creamos la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), que reúne a especialistas de todo el país y el extranjero y este año, en la Universidad Nacional de San Juan, se realizó su *XII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado*. Hemos recogido parcialmente esta historia que tanto me emociona en un artículo en el BLC («Apuntes sobre la institucionalización de los estudios de Teatro Comparado en la Argentina», XXXVI, 2011). No me alcanzan las palabras para agradecer: los inicios sistemáticos del Teatro Comparado como disciplina en la Argentina le deben muchísimo al Dr. Dornheim y su equipo, al CLC y a su magnífico y necesario BLC.

**Tercero.** En los primeros años de mi formación como investigador teatral, quiero destacar otro acontecimiento relevante: invitado por el crítico teatral Osvaldo Quiroga, en marzo de 1989 me sumo como crítico a su programa radial *El mundo del teatro* (Radio Municipal, Buenos Aires) y desde ese día no paré de ver teatro todos los días de la semana, invitado como crítico por los grupos de teatro. La tarea crítica pronto se integró provechosamente a mi visión de investigador y especialmente a mi trabajo como editor: mi primer libro, *Otro teatro (Después de Teatro Abierto)*, 1991, es resultado de ese puente entre el conocimiento crítico particular de los espectáculos de Buenos Aires y las líneas de investigación académica.

**Cuarto.** Decido hacer mi tesis doctoral sobre Eduardo Pavlovsky y voy a verlo a su casa. 1993. En aquella entrevista, Pavlovsky (descomunal artista-investigador) me habla por primera vez del teatro como acontecimiento, experiencia, subjetividad, grupalidad. Me pongo a trabajar con él en mi tesis, y empiezo a gestar, inspirado en el pensamiento de Pavlovsky, una Filosofía del Teatro. Mi gratitud a Pavlovsky también es infinita. Su diálogo me acompañará hasta su muerte en 2015. Y, aunque ausente, sigo teniéndolo presente todos los días.

Creo que en mi formación como investigador confluyen estas líneas diversas pero complementarias: la académica, la crítica, el trabajo como investigador participativo junto a grandes artistas-investigadores como Pavlovsky.

### **¿Qué temas, problemas y tendencias teóricas destacan en la investigación teatral contemporánea en Argentina?**

Creo que el gran cambio que se produce en la contemporaneidad, dentro del período de la postdictadura, es lo que me gusta llamar la «destotalización internacional de la teatrología» o también la «territorialización de la teatrología» nacional. En los comienzos de la postdictadura (años ochenta) se produce en la Argentina una sincronización con la Semiótica internacional, ya que llegan al país (o se publican en colecciones locales) los libros de Tadeusz Kowzan, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Marco de Marinis, Erika Fischer-Lichte, André Helbo, Josette Féral, Keith Elam, Fernando de Toro, Edwar Braun, Jiri Veltrusky, Juan Villegas, etc., lo que significa una fuerte modernización en los estudios teatrales. Los modelos teatroológicos provienen inicial y principalmente de Europa, en su mayoría, y los seguimos con un criterio de confianza en su universalidad. Ya lo he escrito en otra oportunidad (Dubatti, 2020): esperábamos esos libros como quienes espera el descenso de Moisés con los Mandamientos. Pero ya en los noventa se produce un giro muy productivo: empezamos a abrir nuestro conocimiento a teatrologías de otros territorios, especialmente latinoamericanas, y a atender la labor de los artistas-investigadores como productores de conocimiento. Ya en el siglo XXI seguimos leyendo a los europeos, pero también incorporamos a los japoneses, a los norteamericanos, a los orientales, a los latinoamericanos. Y empezamos a trabajar territorialmente: conocemos todo lo que se pueda leer, pero no nos marca agenda sino lo que nos pide el territorio desde las prácticas y los acontecimientos. Concebimos la teatrología ya no con visión universalista sino radicante, territorializada, en un sentido complejo (interterritorialización, supraterritorialización, intraterritorialización, procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización). Producimos pensamientos territorializados en nuestras prácticas y en nuestros interrogantes (estrechamente vinculados al teatro que hicimos y hacemos en nuestros territorios, no al teatro que «deberíamos» estar haciendo) y luego salimos a construir diálogos de cartografías, diálogos entre pensamientos territorializados de diverso origen. Europa ya no nos marca la agenda.

En ese sentido, creo que en los últimos años de teatrología argentina nos hemos permitido producir no solo ilustraciones o sucursalizaciones locales de teorías originadas en otros contextos (teatro expandido, posdrama, teoría del género, antropología teatral, etc.), sino también teorías, métodos y discusiones epistemológicas territorializadas en nuestras preocupaciones a partir de las experiencias concretas de nuestros artistas, públicos y realidades sociales. De allí el desarrollo, desde hace cuatro décadas, de disciplinas como Teatro Comparado, Filosofía del Teatro, Filosofía de la Praxis Teatral e Investigación-Creación, Geografía Teatral, Cartografía Teatral, Poética Comparada, Estudios Comparados de Expectación Teatral, o la aparición de conceptos como «teatro de estados», generado por Pavlovsky, o «teatro comunitario», de la mano de Adhemar Bianchi y el Grupo Catalinas Sur.

Uno de los cambios relevantes en la producción de conocimiento radica además en la multiplicación de las Escuelas de Espectadores, la primera en Buenos Aires desde 2001. Estos laboratorios de percepción y auto-percepción del sujeto espectador han aportado nuevas dimensiones a una comprensión más compleja de los públicos, entendidos como sujetos complejos, sujetos de derecho, agentes fundamentales del campo teatral, ciudadanas y ciudadanos.

**IMAGEN 4.**

Jorge Dubatti en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires.





## REFERENCIAS

- Dubatti, J. (1991). *Otro teatro (Después de Teatro Abierto)*, recopilación y banda por J. Dubatti. Libros del Quirquincho.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Del Centenario a nuestros días*. Biblos-OSDE.
- Dubatti, J. (2017). *Apuntes para una historia de la Teatrología en la Argentina, Culture Teatrali. Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo, Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna / La Casa Husher, Nuova Serie*, 26, 196-212.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.
- Dubatti, J. (2023). El acontecimiento teatral y sus literaturas. Discurso de ingreso a la Academia Argentina de Letras. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, (LXXXIII), 367-368 (julio-diciembre). En prensa.

**Recepción:** 30/10/2025

**Aceptación:** 14/11/2025

### **Cómo citar esta**

**entrevista:** Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral. (2025). Jorge Dubatti y la tradición de los estudios teatrales en Argentina. *Teatro*, (14), 12-21.



# Texto dramático



# LA VOZ

## Inspirado en el caso de Gabby Petito

PATRICIA SUÁREZ

*¿Dónde estar triste es estar triste  
hasta que no se puede más?*

—Roberto Fernández Retamar

Tiempo actual.

Los suburbios de una gran ciudad.

### PERSONAJES

MELANIA, LA MADRE

GASPAR, EL PADRE

ALESSANDRA, LA ESPOSA DEL PADRE

CLARISA, LA HIJA (SÓLO SU VOZ).

### ESCENA 1

La sala de una casa de una familia acomodada y que vive libre de preocupaciones económicas. Un sofá en L, blanquísimo, mesa ratona de vidrio, un florero con una flor blanca. Paredes celestes y en dos de ellas cuadros abstractos que semejan el estilo de Jackson Pollock. Sobre una estantería hay un portarretrato bastante grande con una foto de Clarisa a los veinte años, y detrás una urna, con la pequeña inscripción en bronce Clarisa Aiello 1995-2015. Melania, acaba de sentarse; es una mujer rubia, cuidada, que viste un pantalón de vestir y lleva zapatillas deportivas. Frente a ella está su ex marido, Gaspar, un poco mayor, y también con un estilo deportivo. Fuera de la sala hay un parque donde las niñas pequeñas juegan y cada tanto les llega un grito de las chicas reclamando una pelota o una muñeca.

**GASPAR**

Podría haber ido yo a tu casa.

**MELANIA**

Me gustaba la idea de venir, conocer cómo es tu vida.

**GASPAR**

Paso todos los días con el auto por tu casa, para ir a la empresa.

**MELANIA**

No es el mejor lugar por donde ir al trabajo, hace poco, con la última lluvia del cambio de estación, se inundó la bocacalle, había como medio metro de agua. Salimos en las noticias; no yo, el barrio. Acá es mucho más tranquilo, casi una vida campestre.

**GASPAR**

A veces es demasiado... demasiado tranquila.

**MELANIA**

Claro.

*Entra Alessandra (40) y trae dos copas de vino blanco y una botella de agua, y un cuenco con aceitunas.*

**ALESSANDRA**

Somos felices acá, a pesar de todo. Perdón, pero escuché la conversación cuando venía. Gaspar estaba un poco afectado, ¿no?, cuando elegimos vivir acá, por todo lo que le pasó a ustedes en el pasado, qué lamentable, y un barrio privado, es sí... es un poco como vivir en una burbuja, pero... No sé tal vez es la mejor opción para la seguridad, para...

**MELANIA**

Qué suerte, son felices.

**ALESSANDRA**

A pesar todo, Melania. No es fácil. Menos fácil es para él que para mí. (Quita la copa de vino de las manos de Gaspar). El vino es para mí, el agua es para vos.

**MELANIA**

*(A los dos)*. Bueno, ¿por qué me citaron? Encontré quién me reemplazara en el restaurante, pero así y todo, nadie está dispuesto a reemplazar a una camarera experta. *(Se ríe bajo de sí misma)*. Tendrían que verme cuando llevo tres bandejas a la vez y no tumbo ninguna. La cara de los chicos nuevos, creen que están en el circo. Me sorprendió la invitación de ustedes. ¿Cuánto hace que no nos vemos? ¿Desde el aniversario de Clarisa, en el cementerio?

**ALESSANDRA**

Sí.

**EN OFF**

¡Mamá, Ema me empujó! ¡Fue Matilda, no yo!

**ALESSANDRA**

Voy a ver por qué pelean.

**GASPAR**

¿Vas a volver o empiezo con el tema?

**ALESSANDRA**

Hacelo. Hacelo sin mí si no querés que tus hijas se saquen los ojos entre ellas.

*Alessandra sale.*

**MELANIA**

¿Cuánto tienen?

**GASPAR**

Nueve y diez. *(Carraspea)*. Ocho y nueve.

**MELANIA**

*(Observa una aceituna)*. ¿Te las compra descaroizadas o le quita el carozo ella? Cuando alguien mete mucho la mano en un alimento pierde el sabor, amén de los gérmenes, los microbios. Pero, bueno, vos sos un muchacho fuerte.

**GASPAR**

Ocho y nueve tienen las nenas. Creo. (*Atragantado*). No sé, no sé cómo las venden en la tienda a las aceitunas. (*Serio*). El motivo por el que te pedí de vernos fue por una aplicación, una aplicación como las del teléfono, pero que todavía no salió al mercado. Una aplicación experimental que está haciendo Xavier. Sabés quién es Xavier. Te acordás de Xavier.

**MELANIA**

El nerd.

**GASPAR**

Sí. Ese. Trabaja conmigo en la empresa desde hace mucho tiempo; es el encargado de proyectos experimentales con Inteligencia Artificial. Sandy lo asesora con algunas cosas, también. Fue uno de los primeros en trabajar sobre la clonación de la voz; y ahora está concentrado en clonación de la voz e inteligencia artificial de manera de que se puede recuperar una conciencia a través de los audios, los videos, la información de una persona en la web.

**MELANIA**

Qué interesante; ¿le podemos pedir pan a tu mujer?

**GASPAR**

¡Alessandra! ¡Alessandra!

**MELANIA**

Es que el ácido me va a matar. Estoy a un pelo de que me diagnostiquen úlcera. (*Lo mira*). Ya sé, ni que lo digas: hay que cuidarse a esta edad. No, no, no voy a dejar que me retes. Pero a veces pienso: precisamente a esta edad, ¿para qué voy a cuidarme?

**GASPAR**

Ahí traigo yo.

*Gaspar se levanta y sale. Melania se levanta e inspecciona la sala; va hacia el retrato de la hija, lo besa con educación. Gaspar regresa con una canasta con pan.*



**GASPAR**

Está fresco. Es pan de masa madre; nunca sé bien lo que es la masa madre. Harina fermentada o algo por el estilo, que ahora parece muy atractivo, yo escucho y lo mastico... Mucho no puedo opinar sobre el gusto de las chicas.

**MELANIA**

Está igual.

**GASPAR**

Qué.

**MELANIA**

La foto de Clarisa. Es una foto especial la que elegimos para honrarla, ¿no? Porque a veces una persona no sale en las fotos tal cual es, no se parece uno mismo. Y acá ella, no sé, se puede ver su esencia. Me intriga, Gaspar, ¿qué dicen tus hijas cuando la ven?

**GASPAR**

¿Cuándo ven a Clarisa, el retrato?

**MELANIA**

De qué estamos hablando.

**GASPAR**

Les expliqué, les explicamos con Alessandra, que ella era su hermana mayor. Pero que falleció, por desgracia, antes de conocerlas.

**MELANIA**

No se murió. La mataron.

**GASPAR**

Igual las nenas no entienden mucho cómo tuvieron una hermana antes, y por qué con vos y no con Alessandra.

**MELANIA**

La mataron, Gaspar. Estuvieron buscando el cuerpo por todo el Parque Nacional durante tres semanas; la encontraron entre las rocas de la montaña, casi irreconocible.

**GASPAR**

*(Cortado)* Comprenderás que no le puedo contar eso a dos criaturas, por más que sean las hermanas que...

**MELANIA**

La mató un hijo de puta que se decía el novio que la amaba.

**GASPAR**

No digas palabras fuertes acá, por favor, Melania. Las tenemos prohibidas. No sabés el lenguaje que tienen hoy los niños, si uno no los para en la casa, son de verdad una cloaca. Y después se vienen grandes y ya tienen arraigada la costumbre de hablar insultando, como si no fuera una agresión hablar insultando.

**MELANIA**

No puedo llamarlo de otra manera al asesino.

**GASPAR**

Entiendo, Melania.

**MELANIA**

Sigue preso, gracias a Dios. Ojalá se pudra en la cárcel.

**GASPAR**

...

**MELANIA**

No decís nada.

**GASPAR**

Qué puedo agregar; a mí también me robó una hija.

**MELANIA**

Pero pudiste reproducirte dos veces más.

**GASPAR**

Eso no quiere decir que no me duela la falta de Clarisa tanto como a vos.

**MELANIA**

Eso quiere decir que tenés cómo entretenerte mejor. Al fin y al cabo, la vida, pasarlo bien en la vida, es eso: estar entretenido hasta que te llega la muerte. Se lo escuché a un actor, cuando agradecía un premio que le daban. No vayas a pensar que me lo invento yo.

*Entra Alessandra y trae una mantequera.*

**ALESSANDRA**

Vi que Gaspar trajo el pan y seguro querrás probar esta manteca que es de hierbas y ajo asado y tiene un sabor, ¡un sabor!, una vez que la probás es una adicción. Tendrían que comprarla en el restaurante, como entrada. Si un comensal se sienta y la prueba, se vuelve habitué del restaurante. Tenés que recomendárselo al gerente.

*Melania se unta, asiente sin entusiasmo.*

**ALESSANDRA**

¿Ya lo hablaron?

**MELANIA**

¿Qué?

**GASPAR**

Recién iba por la introducción.

**ALESSANDRA**

¿Hablaron de Xavier, ya?

**GASPAR**

*(Asiente) ...*

**ALESSANDRA**

Tomemos un atajo para que no se haga tan largo.

**MELANIA**

*(Bajo a Gaspar).* ¿Qué vas a pedirme? ¿Qué quieren pedirme? ¿No será un trío sexual a esta altura de la vida, espero?

*Los tres ríen, nervioso.*

**GASPAR**

Sandy, querida, ¿creés, de veras, que este es el momento indicado para proponerle a Melania involucrarse en el experimento? Todavía creo que ella está muy sensible con lo que pasó y puede que esta no sea la mejor idea, sino...

**ALESSANDRA**

*(Sonriéndole maquinalmente)* Ya lo hablamos, Gaspar.

**GASPAR**

Tengo mis dudas acerca de que hoy... No sé.

**ALESSANDRA**

Permitínos un momento, Mely.

**MELANIA**

Sí.

*Alessandra y Gaspar se alejan, hablan en susurros.*

**ALESSANDRA**

¿Cuál es tu miedo ahora?

**GASPAR**

Me parece que ella es frágil y que podría fallar y...

**ALESSANDRA**

Ya viste que no falló con la prueba que hicieron con mi madre.

**GASPAR**

Sí, pero Alba tenía ochenta años cuando falleció.

**ALESSANDRA**

¿Y? ¿Te pensás que por eso no me afectó su muerte? ¡Era mi madre, carajo!

**GASPAR**

No levantes la voz que ella nos va a oír.

**ALESSANDRA**

Okey. Okey, me calmo. Estamos haciendo esto por vos, también. Porque vos necesitás escucharla, porque vos volviste a tener pesadillas. Porque vos fuiste y te emborrachaste en El trébol cuando me juraste que no lo ibas a volver a hacer y te trajo la policía a casa. ¿Te acordás del susto de tus hijas cuando te vieron al día siguiente, pálido, gris, gruñón? Matilda y Ema son tus hijas también, Gaspar, carne de tu carne. No valen menos porque no hayan sido tu primera hija, ni corrido esa suerte espantosa. Por favor, volvé a ser el marido y el padre que eras. El hombre que yo elijo cada día y cada noche... Hacélo por nosotras.

**GASPAR**

No sé si pueda hablar con Melania. Me revuelve los recuerdos y...

**ALESSANDRA**

Entonces arreglémonos con lo que tenés.

**GASPAR**

No puedo. No hay suficiente material.

**ALESSANDRA**

Con tres segundos basta. Hola, cómo estás. Solo eso.

**GASPAR**

Con tan poquito tira error. Se necesitan cincuenta oraciones, o hasta veinte minutos, más de veinte minutos tampoco sirve porque satura la información.

**ALESSANDRA**

Qué rabia que me da, Gaspar, que haya que depender de ella. Tendrías que haber sido más cuidadoso, más...

**GASPAR**

Ema tiró el teléfono a la piscina. Sabés que le gustaba ver objetos flotando en la piscina...

**ALESSANDRA**

*(Alzando la voz)* ¡No podés culpar a una niña de ocho años de tu falta de responsabilidad! ¡Dos tenía en aquel entonces! *(Baja abruptamente la voz)*. Tendrías que haber conservado todo en un pendrive.

*Un tiempo.*

**GASPAR**

No lo hice, lo siento.

**ALESSANDRA**

Pedíle el teléfono a ella y ya no juguemos.

**GASPAR**

No puedo. Quiero, pero no puedo. Verla ahí sentada me paraliza.

**ALESSANDRA**

*(Grita)* ¡Sos un imbécil!

*Melania ha estado inquieta toda la conversación y cuando escucha eso se levanta y toma su bolso.*

**MELANIA**

Creo que ya comí muchas aceitunas y lo que menos quiero es ser testigo de una discusión conyugal. Me voy yendo.

**GASPAR**

No, por favor.

**ALESSANDRA**

Decíle, pedíselo ahora.

**GASPAR**

*(A Alessandra)* Basta, Sandy.

**ALESSANDRA**

Hacelo por mí. ¡Por mí, por mí!

**MELANIA**

Gracias por la invitación.

**GASPAR**

Dejáme llevarte hasta tu casa.

*Alessandra lo aprieta del brazo.*

**ALESSANDRA**

No te movés de acá.

**GASPAR**

*(Bajo)* Se lo voy a pedir en el auto.

**ALESSANDRA**

No te creo.

**GASPAR**

Palabra de honor.

**ALESSANDRA**

¡No te movés de acá, Gaspar! No voy a dejar que te vayas a emborrachar con cualquier excusa, no...

**MELANIA**

Adiós.

*Portazo. Alessandra y Gaspar se desploman en el sofá. Gaspar pateaa las aceitunas por el aire.*

## **Fin de Escena 1**

### **ESCENA 2**

Mismo escenario.

**MELANIA**

No estaba de acuerdo en volver, ya lo saben. Tengo media hora hasta comenzar el turno en el restaurante. Hacemos comidas especiales en junio, de estación, y como hoy es sábado... Bueno, ¿qué pasa? ¿Me lo van a decir o no?

**GASPAR**

Ahora vamos a eso.

**MELANIA**

Diste tantas vueltas la vez pasada, que me quedó un mal presentimiento, y llamé a la penitenciaría. Pensé que le iban a dar libertad condicional a ese hijo de puta (*se tapa la boca de repente*). Perdón, están las nenas.

**ALESSANDRA**

Podés hablar como quieras aquí.

**MELANIA**

Gaspar me pidió que...

**ALESSANDRA**

No le hagas caso.

**MELANIA**

Pensé que el asesino de mi hija... Decir eso es casi peor que las nenas escuchen una palabrota, en realidad... Que él iba a salir; y no, me ratificaron y me juraron por Dios y la Virgen Santísima que él estaría allí hasta cumplir su condena. Te habrá dicho que en el juicio salió que había matado a otra chica.

**GASPAR**

Era la hermana, cuando era menor.

*Las dos lo miran con horror.*

**GASPAR**

No lo estoy justificando, por Dios. Estoy explicando que no lo pudieron condenar por esa muerte, porque no había suficientes indicios y la madre se negó a acusarlo abiertamente. Quedó como un accidente...

**MELANIA**

Pero los dos sabemos que no fue un accidente. Que empujó a su hermana a un barranco cuando tenía quince años... (*A Alessandra*) Él tenía quince años, la hermanita once. Hay que ser hijo de... hay que ser desgraciado. En fin, que seguirá ahí adentro hasta que se pudra, que la carne se les despegue de los huesos de puro podrida que esté.



**ALESSANDRA**

Ayudáme, Gaspar.

*Los dos salen y entran con galletitas y un paté para untar. Y botellitas de agua mineral.*

**ALESSANDRA**

*(Untando para los demás y extendiendo galletitas)* Paté de foi. Verdadero paté de foi, de hígado de pato. No te digo esta vez que lo recomiendes en el restaurante porque cuesta una barbaridad.

**MELANIA**

*(Mira el reloj pulsera)* Hoy no puedo perder el tiempo. Te agradezco, Gaspar, que me hayas pasado a buscar y me lleves al restaurante después, pero el tiempo apremia. Además me va a entrando una inquietud acá, en la boca del estómago y no es por las delicatessen, sino... Les acabo de contar, me fui muy mal la otra vez de la casa de ustedes.

**ALESSANDRA**

Sabés que trabajé con Xavier en varios proyectos y este que te quiero contar...

**MELANIA**

*(Entre enojada y risueña)* ¡No me querrán vender algo! ¡Justo a mí!

**ALESSANDRA**

No, no. Comentaba de mi paso por la empresa y de mi trabajo con Xavier, que creábamos códigos que se vendían para los videojuegos y...

**MELANIA**

Sé que trabajando ahí lo conociste a Gaspar.

**GASPAR**

Fue hace tanto tiempo...

**MELANIA**

El estaba en duelo, necesitaba apoyo...

**GASPAR**

Vos estabas enroscada como una víbora, no podía acercarme a vos...

**MELANIA**

Ya, ya. Si no es un reproche, es una cronología... eso, una cronología de los hechos. En fin, que trabajaron juntos y se enamoraron y ahora tienen una hermosa familia.

**ALESSANDRA**

No es para dónde iba mi relato. Lo que quiero que sepas es cuál fue el proyecto que yo estaba haciendo con Xavier, el de clonación de voz. Hoy es muy común, varias empresas venden el servicio. Clonar la voz de alguien tiene un uso comercial, en avisos publicitarios, en podcasts, en doblajes de películas, de los dibujitos animados...

**MELANIA**

*(Bebe el agua hasta el fondo)*. Esto debería ser vodka. No quiero pensar, Alessandra, que me tienen de acá para allá porque te ascendieron en tu trabajo, o te dieron un cargo en no sé dónde. No sé y no me interesa cómo les va a ustedes. Creo que no se dieron cuenta que mi cariño por ustedes no es real, es pura cortesía.

**ALESSANDRA**

Xavier logró un programa que une la voz de la persona ausente con la información pública que hay de ella en la web, su blog, su Facebook, el Instagram. De pronto, con este programa, VOIX, voz en francés, porque el mayor inversor es un francés, Pierre Peterson, y el nombre lo quería él en su idioma... Con el programa VIE se puede escuchar a las personas perdidas... fallecidas... y hasta tener una conversación con ellas. *(Muy lento y con tiento)* Podrías volver a hablar con Clarisa.

**MELANIA**

¿Con mi hija muerta?

**ALESSANDRA**

Sí. El problema es que para reconstruir su conciencia, necesitamos de su voz grabada. Su Instagram y su WhatsApp, los audios que ella enviaba, para poder clonar la voz. Gaspar ya no tiene más el teléfono con los audios de Clarisa; le robaron el teléfono y cuando...

**GASPAR**

En realidad, no me lo robaron sino que...

**ALESSANDRA**

Dejáme terminar, Gaspar. Decía, cuando volvió a instalar el WhatsApp en el teléfono que compró, habían desaparecido los audios de Clarisa.

**MELANIA**

Oh.

**ALESSANDRA**

Sí. Él estuvo muy mal, muy triste. Es así con la tecnología: los sistemas se resetean, pero las personas no. Necesitamos el teléfono de Clarisa; el que tenés vos. El que te devolvió la policía.

*Un tiempo muy largo.*

**MELANIA**

Necesito más agua.

*Alessandra sale por agua.*

**MELANIA**

Tu mujer está loca. Te casaste con una loca.

**GASPAR**

¿No te gustaría volver a oírla?

**MELANIA**

No es verdad lo que vaya a oír; es un algoritmo. Clarisa está muerta, no está en el cielo. El cielo no existe, Gaspar.

**GASPAR**

No lo sabés.

**MELANIA**

No puedo ponerme a discutir sobre teología ahora. Me excede (*al borde de las lágrimas*); me da mucha rabia que me hagas venir para nada, siento que me estás tomando el pelo y justo con un tema que me hace

sufrir demasiado. ¿Quién te aconsejó que hagas esto? ¿Es uno de los pasos de Alcohólicos Anónimos? Yo no superé el duelo de Clarisa, no sé si alguna vez lo voy a superar. La psiquiatra del Tribunal me dijo que el duelo por un hijo dura diez años. Debió estar en un error o yo estoy hecha de alcorcho porque pasaron diez años y pensar en Clarisa, recordarla, me parte al medio. Vos dirás que es masoquismo. Pero el problema del recuerdo es que no funciona a discreción, no es un botón. El recuerdo te asalta cuando estás indefenso. ¡No hay un programa de computación que administre los recuerdos, la puta madre que lo parió! (*Se calma*). Perdón por tus hijas, no quise...

*Silencio absoluto.*

**GASPAR**

Está bien.

**MELANIA**

No quise asustarlas, te pido por favor, explicáles que no quise... Deben pensar que soy una bruja mala que maltrato a su padre y...

**GASPAR**

Un día la vi a Clarisa. Hará año y medio, era la medianoche. Yo iba con el auto y me pareció verla en la puerta de un pub, La rosa, al que iba ella, y bajé y corrí a buscarla. La llamaba, sabés, «¡Clarisa, Clarita!», y ella no se volvía. Así que la agarré de los hombros desde atrás, «¡Clarisa, soy papá! ¿Qué hacés acá?» La chica se dio vuelta justo cuando yo le ordenaba: «Volvé a casa que papá y mamá están muy preocupados». Gala algo se llamaba la chica, entró en pánico al pub y llamaron a la policía. Si yo hubiera sido más vivo, me habría escabullido en ese momento. Me quedé a esperar a la policía y me multaron por ebriedad y por alterar el orden público; ochocientos mil pesos, ochocientos dólares y tuve que asistir a un taller de Seguridad Vial. Eso fue lo de menos, eso fue lo de menos...

*Se oyen voces de las niñas jugando que pelean por un oso de peluche.*

**MELANIA**

(*Sonriendo*). Nunca volverás a oír a Clarisa como se oyen estas dos pícaras.

**GASPAR**

Ni te cuento la pelea con Sandy cuando llegué. No quieras saber; ella me fue a buscar a la comisaría y me soltaron como a las cuatro de la mañana. Llego a casa entre los sermones y el escándalo de... bueno, ya sabés. Me voy a dormir y cuando me pasó la mona, me despierta... Me despierta la voz de Clarisa. «Pa, pa» dice. Era su vocecita cuando me despertaba para que la llevara a la escuela. «Pa, levántate». Salté en la cama, con la certeza de que la chica que yo había atacado, según la policía, aunque no la ataqué, había sido Clarisa, nuestra hija. Después, busqué a esta Gala; merodeé con discreción el pub... Nadie la conocía bien, creían que era una estudiante.

**MELANIA**

¿Por qué no me contaste todo eso?

**GASPAR**

*(Se quita lágrimas de los ojos)* Era ella. Era Clarisa.

**MELANIA**

En los dos años después que la enterramos... me pasaba que también estaba ebria sin haber bebido una gota de alcohol. Choqué el coche con el de otros dos peatones, no les pasó nada, pero me quitaron la licencia de conducir... Me colé sin darme cuenta, me perdí en todas las conversaciones en cualquier conversación. Por el placer de oírme la voz, que estaba viva, yo, malamente viva. Le di mal la plata al cajero que cobraba la hipoteca en el banco, y él después negó que se la hubiera pagado, el muy ratero. Alegó que me repitió la cifra tres veces. Armé tal escándalo que me sacó Seguridad y como me puse a tirar piedrazos a la fachada del banco, llamaron a la policía. Ahora se estila llamar a la policía por cualquier cosa; me detuvieron, claro.

**GASPAR**

Te podría haber encontrado en la cárcel.

**MELANIA**

Me quedaba mirando un punto fijo en un cumpleaños infantil, en cada fiesta que hacían en el restaurante. No en éste de ahora, en otro en el que trabajaba al principio y me despidieron por llevar una torta de cumpleaños a una mesa, una niñita cumplía, y tenía la sonrisa de mi

hija, de tu hija. Me largué a llorar como una loca, histérica, entre dos camareros me tuvieron que sacar... Me pasé el primer año llorando, no hice contacto visual con personas que no sabían lo que pasó, no me corría cuando me pidieron permiso, le decía a una persona el nombre de otra. Un día, la psiquiatra del tribunal me recomendó que me hiciera una camiseta con la leyenda: «Perdone, estoy de duelo», o «Perdonen, mataron a mi hija y la amo mucho».

#### **GASPAR**

Dos camisetas deberías haber encargado. La mía XXL porque estaba hecho un cerdo; había puesto en la comida ... No sé lo que había puesto, el agujero.

#### **MELANIA**

Me peleé con todas las amigas de Clarisa; las insultaba y las borraba del Facebook de Clarisa. Porque la policía los había desbloqueado, había desbloqueado las páginas y yo podía entrar. Y entonces, cada vez que una de esas cretinas ponía algo como: «Hoy hace un año que mi mejor amiga Clarisa ya no está. Ella era una persona así y asá, y bla bla bla». ¡Ninguna amiga de Clarisa sabía como yo sé quién era Clarisa! ¡No tenían derecho a escribir sobre ella! ¡Facebook no es el cielo!

#### **GASPAR**

Encontrarían consuelo en la gente que les contaba.

#### **MELANIA**

*(Golpea con un puño la mesa ratona, y caen las botellas de agua)* ¡Era mi hija, mía! ¡No tenían derecho a escribir sobre ella!

*Gaspar levanta las botellas.*

#### **GASPAR**

No es nada, no te preocupes.

*Entra Alessandra, enérgica, pone sobre la mesa un cubo negro.  
Aprieta un botón.*

#### **VOZ DE ANCIANA**

¿Cómo estás, hija? ¿Me echaste de menos?

**ALESSANDRA**

Esa es mi madre; falleció el año pasado.

*Alessandra se quita las lágrimas.*

**ALESSANDRA**

Suena igual. Murió de muerte natural, dijeron los médicos, vaya una a saber lo que es muerte natural para ellos. Hola, mamá.

*Melania se pone de pie de un salto.*

**VOZ DE ANCIANA**

Hola, Sandy. ¿Cómo estás, querida?

**ALESSANDRA**

Estoy acá con una amiga.

**VOZ DE ANCIANA**

¿Lo estás pasando bien?

**ALESSANDRA**

No. No lo estamos pasando bien.

**Fin de Escena 2.**

**ESCENA 3**

Tres meses después. Mismo escenario; acaba de entrar Melania y se sienta en el sofá. Sobre la mesa ratona hay un cubo negro. Gaspar está emocionado, todo el tiempo aprieta la mano de Alessandra y hasta la de Melania.

**MELANIA**

¿Qué, qué, qué? ¿La escuchaste?

**GASPAR**

*(Resplandeciente)* Sí.

**MELANIA**

Sabés que no es ella, ¿verdad? Que es un algoritmo.

**GASPAR**

Lo sé.

**MELANIA**

(*Emocionada*) Y estás alegre igual.

**GASPAR**

Mucho.

**ALESSANDRA**

¿Querés escucharla?

**MELANIA**

Ahora, ¿acá?

**ALESSANDRA**

Sí. ¿Por qué no?

**MELANIA**

Tus hijas, las hijas de ustedes, ¿adónde están? ¿No se pueden impresionar?

**ALESSANDRA**

Están viendo una película de Barbie, *Princesa y mendiga*. No prestan atención a lo que ocurre acá.

**MELANIA**

Además me huyen; me deben considerar una bruja.

**ALESSANDRA**

No.

**MELANIA**

No me mientas: yo fui madre antes que vos.



**ALESSANDRA**

No entienden bien tu vínculo con el padre, con Gaspar, porque...

**GASPAR**

Porque no tienen cabeza, porque son muy niñas.

**ALESSANDRA**

No seas bruto, no es eso...

**GASPAR**

Piensan que algo falló y que ese algo tiene que ver con ella, Sandy. ¿Por qué la vamos a engañar si...?

**ALESSANDRA**

¿Enciendo, enciendo la caja?

**MELANIA**

Sí.

*Alessandra aprieta el ON del adminículo.*

**VOZ DE CLARISA**

Mami, mami...

*Melania se estremece.*

**VOZ DE CLARISA**

Mami, me dijeron que ibas a venir a verme y...

**MELANIA**

Clarisa.

**VOZ**

¿Clarisa? Nunca me llamabas Clarisa. ¿Cómo es que me decías, mamá?

**MELANIA**

Te llamaba Mi amor.

**VOZ**

¡Mami! ¿Cómo estás vos?

**MELANIA**

No del todo bien.

**VOZ**

¿Qué te pasa, estás enferma?

**MELANIA**

No. Nada de eso; tampoco estoy del todo mal.

**VOZ**

¿Me extrañás?

*Melania se dobla en dos y empieza a llorar, Alessandra la consuela pasándole la mano por la espalda.*

**MELANIA**

Enorme, enormemente...

**VOZ**

Lo sé. Estoy bien, má.

**MELANIA**

(entre mocos): Vos me extrañás a mí...

**VOZ**

Extraño el cello. Me gustaba tocar el cello. Me enviabas a la fuerza y yo no quería ir. Pero me gustaba.

**MELANIA**

Nunca me dijiste que te gustaba.

**VOZ**

Pero te gustaba.

**MELANIA**

Si me hubieras dicho que no te gustaba, no te hubiera mandado a lo de...

**VOZ**

Lo aceptaba. Lo aceptaba, mami, porque uno hace eso por amor, ¿no? Te lo escuché decir, que uno por amor aceptaba lo inaceptable. Por eso vos aceptabas que papá tuviera un affaire con la empleada nueva de la empresa...

**MELANIA**

No, no. *(Ríe)*. No creo haberte hablado de ...

**VOZ**

Alessandra Méndez, claro que sí.

**MELANIA**

No, y además no lo sabía, no...

**GASPAR**

*(A Alessandra)* ¿De dónde salió esto?

**ALESSANDRA**

*(A Gaspar)* No sé, tal vez le confesaste a tu hija que teníamos un romance, antes de...

**GASPAR**

¿Qué romance?

**ALESSANDRA**

Una relación, cómo llamarle...

**GASPAR**

Una relación profesional.

**ALESSANDRA**

No, no era profesional solamente. Había algo más...

**GASPAR**

Te lo imaginarías vos, Sandy.

**ALESSANDRA**

Pero se lo contaste a tu hija.

*Melania ha estado mirando a uno y a otro como en un partido de tenis; sonríe.*

**MELANIA**

Nada de eso me importa. *(A la caja)* Hija, hija, decíme más.

**VOZ**

¿De ellos dos?

**MELANIA**

¡No! De vos, cómo estás...

**VOZ**

Estoy bien, mamá.

**MELANIA**

Estoy tan triste, tan triste, porque yo te advertí que Gabriel no... que Gabriel no era para vos, y vos te empecinaste.

**VOZ**

*(Enojada)* ¡¡¡¿Otra vez con eso, mamá?!!!

**MELANIA**

Es que estarías viva si me hubieras hecho caso.

**GASPAR**

No la presiones.

**MELANIA**

*(A Gaspar)* ¿Por qué? ¿Qué puede pasar?

**VOZ**

Gabriel era mi amor.

**MELANIA**

Él está preso por lo que hice, no sé si lo sabés.

**VOZ**

¿Cómo que preso?

**MELANIA**

Él te asesinó. (*A Gaspar*) ¿Eso se lo puedo decir, verdad? Aunque sea un algoritmo. Es un desafío lo que me pueda contestar desde el Más Allá. ¿Porque es un Más Allá o no es un Más Allá, es una especie de videojuego? Se los pregunto a ustedes porque yo ya no tengo ganas de jugar; yo estoy deshecha de los intentos para sobrevivir y sobrevivir y sobrevivir, y al final no es vida. Yo lo que quiero es vivir. Hija, ¿sabés que ese animal te mató?

**VOZ**

¿Quién, quién, quién?

**MELANIA**

(*A los otros*) ¿Lo sabe o no lo sabe? Gaspar, contestáme.

**GASPAR**

Yo...

**MELANIA**

Veinte mil dólares costó este artilugio. ¿No? ¿No? Eso es lo que me dijeron ustedes, que a pesar de que era secreto y experimental, el trabajo... el trabajo de... ¿Xavier, de quién?, las horas extra debían pagarse y...

**ALESSANDRA**

(*Le toca una rodilla*) No importa el dinero.

**MELANIA**

Es lo que gano en medio año...

**ALESSANDRA**

No tiene importancia, de veras que no es lo que importa...

**MELANIA**

Qué suerte tienen ustedes de ganar tanto.

**GASPAR**

Mely...

**MELANIA**

¿Me lo puedo llevar a casa? Cuando era chica hacían eso con la Virgen María. En el barrio en que yo vivía la llevaban una semana, de domingo a domingo a cada casa, para que obrara su bendición y el milagro en cada casa. Me gusta esto de la tenencia compartida del artilugio éste como si fuera Clarisa que...

**VOZ**

¡Soy Clarisa!

**MELANIA**

Y como cuando tenía cuatro años y la obligábamos a comer verduras y decía que no lo haría jamás y que cuando fuera grande... Cuando fuera grande... Nunca fue grande, porque a los veinte años no se es grande, ¿o sí? No, ¿verdad? ¿A qué edad entraste en la empresa, Alessandra y lo enamoraste a mi esposo? ¿Tenías veinte años o más? ¿te sentías segura de lo que hacías?

**VOZ**

Tenía veinte años y dos meses cuando...

*Alessandra apaga de un golpe el aparato. Los otros dos la miran con espanto.*

**ALESSANDRA**

No tiene sentido que le preguntes cosas personales cuando eso podés hacerlo en tu casa. Es la conciencia de tu hija, no un programa espía que le enchufás a tu marido en el celular.

**MELANIA**

¿Un programa qué?

**ALESSANDRA**

No te hagas la tonta, Melania. Fui yo la que encontró el rastreador que le habías puesto al auto de Gaspar. El rastreador, el GPS tracker, no me miren así. Gaspar, sabés bien de qué te hablo. La empresa misma los fabricaba...

**MELANIA**

No sé de lo que estás hablando.

**GASPAR**

Ella no puso el tracker.

**ALESSANDRA**

¡No la defiendas!

**GASPAR**

No la estoy defendiendo, Sandy. Calmáte.

**ALESSANDRA**

Estoy calmada.

**MELANIA**

No sé lo que es un tracker.

*Alessandra se levanta y camina como una fiera enjaulada.*

**GASPAR**

Volvé a encenderlo, volvé a prender la voz de Clarisa.

**MELANIA**

Se me están yendo las ganas ya... Me lo puedo llevar o lo dejo, la verdad es que ahí no está mi hija.

**GASPAR**

Hay mucho de verdad en su voz, ¡es nuestra hija!

**ALESSANDRA**

Preguntále qué hizo con la perra.

**GASPAR**

Basta.

**ALESSANDRA**

Qué hizo con la perra que era de ustedes.

**MELANIA**

*(A Gaspar)* ¿De qué habla?

**GASPAR**

Habla de Molly.

**MELANIA**

La perra de Clarisa. Ya no debe vivir más, pobrecita.

**ALESSANDRA**

Por supuesto que no vive más. No vive más porque...

**MELANIA**

No sé para qué le pusimos un nombre, Molly, si vos la llamabas Lassie, y Clarisa empezó a llamarla Lassie también y... *(ríe, risueña)* Yo había estado como tres días pensándole un nombre, qué pava.

**GASPAR**

*(A Alessandra)* Molly era idéntica a Lassie.

**ALESSANDRA**

¿Y qué pasó?

*Un silencio enorme.*

**ALESSANDRA**

¿Qué pasó con Molly? A ver, Melania, qué pasó con Molly.

**MELANIA**

¿Por qué tengo que aceptar este interrogatorio?

**ALESSANDRA**

Porque sí.

**MELANIA**

No pasó nada.

**ALESSANDRA**

Era la perra de Gaspar también. El tuvo que vivir dos duelos, el de la



muerte de su hija, y el de la perra.

**MELANIA**

Mi hija no se murió: la mataron. Segundo, yo también viví dos duelos: el del crimen de mi hija y el que mi marido fuera abandonándome para estar con otra mujer. ¿Y adivinemos quién era la otra mujer? (Pacífica) Alessandra, no estoy enojada. No estoy echándote en cara nada. Yo no podía, no quería estar con Gaspar. (lo mira, le acaricia la mejilla). Pobre mi Gaspar, lo había dejado de querer mucho antes... mucho antes de lo de Clarisa. Y cuando la asesinaron ya no tuve más fuerzas para seguir... para...

**ALESSANDRA**

No te creo que no estés enojada.

**MELANIA**

Será tu problema, entonces.

**ALESSANDRA**

¿Y la perra, qué pasó con la perra?

**MELANIA**

(*Contundente*) La llevé a la perrera.

**GASPAR**

¿No se había escapado?

**MELANIA**

La llevé a la perrera y pedí que por favor la durmieran.

**ALESSANDRA**

Sacrificaste ese pobre animal por...

**MELANIA**

Vivía en mi casa; veía la perra, veía a mi hija.

**GASPAR**

Me la podrías haber dado... Yo habría sabido qué hacer.

**MELANIA**

Muerta estaba mejor.

**GASPAR**

Fue una crueldad. La hubieras dado a otro.

**MELANIA**

Quién sabe, si hay un cielo como vos decís que hay, la perra debe estar acompañando a Clary. Ella le debe estar tirando lejos eternos palitos, eternas pelotitas de goma, para que la perra vaya a buscar... (*Se pone de pie*). Me voy. ¿Me llevo la cosa ésta o no me la llevo?

**ALESSANDRA**

¿La vas a usar para sacarle información que no debería...?

**MELANIA**

¿Qué me vaticine el número ganador de la lotería, por ejemplo? ¿Qué me dé el pronóstico del tiempo? ¿Qué me anuncie quiénes ganan las próximas elecciones legislativas?

**GASPAR**

No te burles, está nuestra hija ahí.

**MELANIA**

(*Señala la urna*) Mi hija está allá, en realidad.

**GASPAR**

Si te ponés a hablar con ella, te vas a sorprender.

**MELANIA**

Seré curiosa, este interés en que me conecte, por llamarle así, con la conciencia o el espíritu o lo que fuera de Clarisa que ustedes dicen que reside aquí, ¿tiene que ver con que el programa lo diseñó Alessandra y no Xavier? ¿O no Xavier solo, sino con Alessandra? ¿Tiene que ver eso o no? ¿Me están usando de conejillo de Indias?

**ALESSANDRA**

No tiene nada que ver.

**MELANIA**

¿Lo diseñaste vos?

**ALESSANDRA**

Los circuitos elementales.

**MELANIA**

Creí que eras mamá a tiempo completo.

**ALESSANDRA**

Algo tengo que hacer, después de todo. Soy una ingeniera electrónica.

**MELANIA**

Podrías ser dichosa.

**ALESSANDRA**

Soy dichosa, gracias a Dios, soy muy afortunada de tener a Gaspar en mi vida, y él también es dichoso. ¿Cierto, Gaspar?

**GASPAR**

...

**ALESSANDRA**

No se atreverá a decir delante de ti que es feliz conmigo.

**MELANIA**

Tampoco soy el cuco.

**GASPAR**

No soy feliz.

**MELANIA**

*(En un duelo con la otra)* En fin. ¿La llevo o no la llevo a la VOZ? Ya se me está haciendo un vicio venir a la casa de ustedes para hablar de bueyes perdidos.

**Fin de la escena 3**

#### **ESCENA 4**

2015. Un comedor modesto, de clase trabajadora. Una mesa redonda con mantel de vinilo. Dos sillas y una desfondada. Cortinas cortas para la ventana, un teléfono de línea en la pared. Un televisor sobre una mesita de TV. Fuera, los ladridos constantes de la perra. Una radio a transistores suena fuerte. Melania, con el pelo recogido alto, y un cigarrillo en la comisura de la boca, pone los platos: parece veinte años más joven. Tiene puesto el uniforme de un restaurante. Clarisa —una chica delgada, rubia, con jeans— viene del interior de la casa.

#### **CLARISA**

No voy a estar el fin de semana.

#### **MELANIA**

¿Por qué?

#### **CLARISA**

Ya te lo dije, mamá. Es luna llena y vamos a ir con Gaby al bosque.

#### **MELANIA**

Te habías peleado con él.

#### **CLARISA**

Sí. Y ahora nos estamos reconciliando.

#### **MELANIA**

Me dijiste de él que te dijo cosas espantosas. Que no te quería, que se aburría con vos...

#### **CLARISA**

Estábamos peleando cuando las dijo.

#### **MELANIA**

Lo estás justificando.

#### **CLARISA**

Yo también estaba peleando.

**MELANIA**

Te comportás como las mujeres golpeadas.

**CLARISA**

Tendrías que ver cómo te portás vos.

**MELANIA**

¿Yo? Tu padre no me maltrata; tu padre es incapaz de hasta levantarme la voz.

**CLARISA**

Papá no. ¿Pero Morgan?: te tiene de esclava en la cocina.

**MELANIA**

El trabajo es el trabajo.

**CLARISA**

Te gusta que te mande.

**MELANIA**

Te gusta no tener que trabajar.

**CLARISA**

Voy a ir al bosque con Gaby.

**MELANIA**

¿Qué pasó con Sebastián? Era tu mejor amigo.

**CLARISA**

Eso. Era mi mejor amigo; no éramos más que amigos.

**MELANIA**

Y éste, Gaby, es tu gran amor.

**CLARISA**

Sí.

**MELANIA**

Este fin de semana hay que bañar a la perra.

**CLARISA**

Lo hago el lunes.

**MELANIA**

Molly es tu perra.

**CLARISA**

*(Rabiosa, sentada a la mesa)* ¡Lo hago el lunes!

**MELANIA**

*(Detenida, de pie con un plato de comida en la mano que no le sirve a la hija)* Está bien, está bien. El lunes se baña la perra. ¿Y qué pasa con el turno del sábado y del domingo? Te conseguí el trabajo yo; no fue fácil conseguir que te pagaran lo que te pagan para ser una principiante. A las principiantes y a los inmigrantes, Morgan los hace trabajar por la propina. Morgan y muchos más, no te creas el pub ese al que vas con tu novio, ¡novio, qué fuerte!, el pub La violeta...

**CLARISA**

*(Con sonrisa malévola)* La rosa.

**MELANIA**

Exacto, La rosa. Ahí también dejan que los principiantes, las estudiantes, ganen nada más que la propina. Me pregunto si sabés lo que me costó hacerte entrar para que vos plantes todo para irte con Gabriel. De quien me dijiste hace dos semanas y entre lágrimas que era un loco. Ahora parece que ya no es un loco y que el trabajo que te consiguió tu madre te importa una mierda.

**CLARISA**

*(Fastidiada)* Le pedí a Lea que me reemplace.

**MELANIA**

¿Lea?

**CLARISA**

Necesita hacer horas extras. Es madre soltera, ¿no? Necesita hacer horas extra.

**MELANIA**

¿El sábado y el domingo? ¿Lea trabajará dieciséis horas seguidas?

**CLARISA**

Necesita la plata. Me agradeció que le cediera mis turnos.

**MELANIA**

Tenés veinte años, Clarisa. No querés ir a la universidad porque todas las carreras te parecen largas; y en todos los trabajos te piden experiencia, referencias y estudios cursados. No tenés nada de nada, tu padre dice que si te tomás un año sabático estará muy bien, para que reflexiones qué querés hacer con tu vida. Bien, me parece bien. El año sabático fue el año pasado. ¿Y ahora qué harás?

**CLARISA**

Otra vez no, mamá.

**MELANIA**

(le pone el plato en la mesa): Fideos con pescado.

**CLARISA**

(come sin ganas): ...

**MELANIA**

¿Está desabrido?

**CLARISA**

¿Nunca estuviste enamorada, mamá?

**MELANIA**

(atónita; luego de una pausa): ¡Claro, claro! Estuve muy enamorada, dos veces en la vida. Dos que me acuerdo. (Se sienta junto a ella). La primera vez de un chico que estudiaba para ser peluquero, estilista. La segunda vez fue de tu padre: tenía diecinueve años él y uno menos yo. Estaba loca de amor, loca.

**CLARISA**

(*Descreída*) ¿Con papá loca de amor?

**MELANIA**

Fue joven alguna vez.

**CLARISA**

¿Sabés que te pone los cuernos con una de la empresa?

**MELANIA**

También yo fui joven alguna vez.

**CLARISA**

Me vino al club, y ella estaba en el asiento de adelante del auto. Cuando me acerqué ella se bajó y se sentó en el asiento de atrás. Me pareció amable. El me la presentó como la asistente del nerd, el jefe de papá. Que habían trabajado hasta tarde. ¿Sabés cómo se llama ella?

**MELANIA**

No lo sé y no lo quiero saber.

**CLARISA**

Es linda. O no. No sé si es linda, estaba un poco oscuro para juzgarla.

**MELANIA**

Un mes y medio de amor duró lo de tu padre conmigo.

**CLARISA**

Es joven, eso sí.

**MELANIA**

Después del mes y medio apareciste vos. Cuando naciste no hacía un año que nos conocíamos tu padre y yo. Hace veinte años que trabajo en un restaurante.

**CLARISA**

Podrías haberme abortado.

*En un impulso, la madre le quita el plato que la hija come y lo arroja contra la pared. Por el ruido la perra ladra como loca. Clarisa se queda tiesa, esperando que la ira se desate. La madre se levanta, se alisa el delantal. Tiembla levemente y está ronca.*



**MELANIA**

Empiezo el turno en media hora. Le servís vos la comida a tu padre.

**CLARISA**

*(Asiente) ...*

**MELANIA**

No vas a ir al campamento con tu novio.

**CLARISA**

*(Esperando lo peor)* Voy a ir.

**MELANIA**

No. No quiero y tu padre tampoco querrá.

**CLARISA**

Soy mayor de edad. No tengo que pedirte permiso.

*La ira transforma a la madre. En eso, se abre la puerta y entra Gaspar.*

**GASPAR**

¿Por qué está atada Lassie?

**MELANIA**

Molly.

**CLARISA**

Se portó mal, corrió un conejo y lo mató, los despanzurró, trajo todas las vísceras malolientes del bicho adentro de la casa, y mamá se la pasó fregando los pisos.

*Melania, histérica, se quita lágrimas de los ojos.*

**GASPAR**

*(A Clarisa)* ¿Por qué no limpiaste vos?

**MELANIA**

Eso. Preguntále por qué no lo hizo.

**CLARISA**

Hubiera querido. Pero me da náuseas la sangre, me da asco.

**GASPAR**

¿Qué pasó en la pared?

**MELANIA**

No pasó nada.

**GASPAR**

¿Qué te pasa? ¿Estás llorando?

*Gaspar se acerca y trata de tomarla de la cintura; ella se zafa.*

**MELANIA**

Llego tarde al trabajo.

*Entra al interior de la casa, para alistarse.*

**CLARISA**

Está enojada conmigo porque planeé ir el fin de semana al bosque con Gaby. Cambié los turnos del fin de semana con Lea, la camarera colombiana; está todo bien. Pero mamá se molestó, porque no le gusta Gaby o porque me quiere tener bajo su control todo el fin de semana en el restaurante. Se debe pensar que es divertido, que es tiempo de calidad juntas que pasamos trabajando a la par para un sátrapa de lunes a lunes.

**GASPAR**

Tenés que ser más comprensiva con ella.

**CLARISA**

Ella debería ser comprensiva conmigo.

**GASPAR**

*(Se sirve de la olla y se sienta)* Ya sabés cómo es tu madre.

**CLARISA**

No. No sé.

**GASPAR**

No sabés; te dio el ser, te dio la vida, te crió y no sabés.

**CLARISA**

Decime vos cómo es. No me digas que es la mujer más dulce del mundo, papá. No me podés engañar como a un chico con un caramelo: yo vi lo que vi la otra noche.

**GASPAR**

No viste absolutamente nada.

**CLARISA**

*(Risotada)* Sigo siendo una niñita para ustedes.

**GASPAR**

¿Por qué estás enojada?

**CLARISA**

No estoy enojada.

**GASPAR**

Entonces qué es.

**CLARISA**

Quiero hacer lo que se me da la gana, no estar pidiendo permiso. No quiero que ni vos ni mi mamá me estén haciendo la vida imposible. Soy joven, ¿no? Quiero vivir la juventud. No llegar a la adultez resentida, habiéndome doblegado en un trabajo de mierda, ni...

**GASPAR**

Ella no quiere que estés de acá para allá con ese chico.

**CLARISA**

No estoy de acá para allá.

**GASPAR**

Servite de comer.

**CLARISA**

No tengo hambre.

**GASPAR**

Voy a buscar a tu mamá para que se siente a comer.

*Gaspar va y trae a Melania casi a la rastra, protestando.*

**MELANIA**

Voy a llegar tarde, voy a llegar tarde. Después pico algo en el trabajo, no hace falta.

**GASPAR**

Sentáte, Mely. *(A Clarisa)* ¿Vos no trabajás hoy?

*Gaspar le sirve un plato a Melania, que come rápido, cabizbaja.*

**CLARISA**

Los viernes hago el turno de la noche.

**GASPAR**

¿Te busco a la salida?

**CLARISA**

Salgo a las cinco de la mañana.

**GASPAR**

Puedo igual.

**CLARISA**

¿Vas a venir solo?

**GASPAR**

...

**CLARISA**

Igual, Gaby me viene a buscar. Y de ahí ya nos vamos al bosque, a la excursión. Hay luna llena, llevamos un telescopio.

**MELANIA**

*(Se levanta abruptamente, se limpia la boca con la servilleta y sale) Me tengo que ir.*

*Melania sale sin volver la vista atrás.*

**Fin de la Escena 4**

**ESCENA 5**

Mismo escenario Escenas 1 y 2. Entra Melania, iracunda, a la casa de Alessandra. Ella abre la puerta, y Melania pasa como una tromba. Deja sobre la mesa ratona la caja negra con LA VOZ.

**MELANIA**

*(Rabiosa y llorando) No funciona.*

**ALESSANDRA**

Están las nenas en el jardín.

**MELANIA**

¡Esta mierda no funciona!

**ALESSANDRA**

*(Toma su celular) Voy a llamar a Gaspar.*

**MELANIA**

¡No funciona, no funciona! Este, esta cosa, no será un producto que le puedas vender a los incautos que te compran esas chucherías de aplicaciones. No sirve, ¡no sirve para nada!

**ALESSANDRA**

Por favor, calmate. Sentáte.

*Alessandra corre al jardín, teléfono en la mano. Dice algo a sus hijas, ininteligibles. Regresa, en shock. Se sienta en el asiento enfrente de Melania.*

**MELANIA**

*(Deshecha en llanto)* No sirve.

**ALESSANDRA**

*(Toma la mano de Melania, la acaricia)* Lo siento.

**MELANIA**

No me ayudó para nada, me puso peor.

**ALESSANDRA**

¿Qué pasó?

**MELANIA**

No puede ayudar a nadie.

**ALESSANDRA**

Está bien; no tenemos por qué hablarlo ahora.

**MELANIA**

No pueden venderle a la gente un producto que la estafe. Porque vos, vos sos una ingeniera, vos sos una mujer de números, vos sos una mujer de ciencia: sabés con qué te las habés cuando te enfrentas al coso este. Pero, nosotros, ¿qué? ¿Qué hay de nosotros?

**ALESSANDRA**

No te preocupes, Melania. Hoy mismo voy a reportear que el experimento no funcionó.

**MELANIA**

*(Muy angustiada)* ¿Qué será de nosotros que no somos nadie?

**ALESSANDRA**

Te prometo que voy a dar de baja el producto hoy mismo en la empresa. Sólo tengo que llamar a Xavier y...

**MELANIA**

¿Por qué mi alma se siente tan mal?

**ALESSANDRA**

*(Besa el dorso de la mano de Melania)* Querida...

**MELANIA**

Yo sé que todas las puertas del consuelo se abrieron para mí. Las del pastor Douglas, en la Iglesia Metodista, la del párroco... Las del tribunal cuando me ofrecieron el grupo de apoyo... Me asomé, lo juro por Dios, que me asomé a todas las puertas abiertas. Pero no hubo ninguna... No me atreví a dar un paso adelante. Entiendo, entiendo que los demás me vinieran con que conservar el dolor es una manera de conservar a tu hija, de mantenerla con vida. Superar el dolor sería, para vos, olvidarla. ¿Cuántas palabras usé para decirlo? Es una frase, dos frases: nada más.

**ALESSANDRA**

*(Sin soltar la mano de Melania)*. El objetivo de VOIX era conectar a las personas con sus seres queridos.

**MELANIA**

*(Saca la mano abruptamente y agarra la caja)* Aquí no está Clarisa.

**ALESSANDRA**

No.

**MELANIA**

Aquí hay unos cablecitos y una batería. Abrí la caja y miré dentro. Un cablecito rojo, otro azul, una batería, una lamparita minúscula que ilumina tres colores y parpadea según la pregunta y lo largo de la respuesta. Mi hija no era cablecitos.

**ALESSANDRA**

Lo sé, lo sé.

**MELANIA**

Le pregunté por qué lo había hecho.

**ALESSANDRA**

Es una caja, es un simulacro de Clarisa. No es Clarisa.

**MELANIA**

¿Por qué mi corazón se siente tan mal?

**ALESSANDRA**

Consideré, consideramos con Xavier, que volver a escuchar la voz de los seres queridos podría llevar algo de alivio a los padecientes, a los deudos, a...

**MELANIA**

Por qué me desafió y se fue con el novio. Él era un loco, ahora es fácil saberlo. Admitirlo con certeza. Antes lo intuía yo sola, yo sola lo sabía. (*Calándose*) Sabía que había algo mal con él. Nadie me creía. Clarisa sabía que había algo mal con Gabriel. Pero era su primer amor, su ilusión; ella creía, lo que creen todas las chicas que iba a cambiar. Que si ella hacía el esfuerzo de entenderlo mejor, él iba a ser mejor. Mi pobre hija. Ese chico está loco, le decía yo, está loco. Lo único que conseguí es que se pusiera en contra mío. Yo sé que ella le contaba a él todo lo que yo decía y él, claro, me odiaba. Le pregunté, a la caja, le pregunté: ¿Le contaste a Gabriel que yo desconfiaba de él?

*Un tiempo largo.*

**MELANIA**

No hubo respuesta.

**ALESSANDRA**

No habrá habido ninguna información con la que la VOIX pudiera...

**MELANIA**

Él quiso colgarse en prisión; de los cordones de las zapatillas. Llevaba unas zapatillas de basquet; trenzó los cordones... La policía no se los pidió; la policía las más de las veces está distraída, está impresionada. O querían quitárselo de encima ellos también y miraron para otro lado y no le pidieron los cordones de las zapatillas. No es cierto que a los policías los entrenan para enfrentar las escenas del crimen, se conmueven como cualquiera de nosotros. Carajo, que son personas después de todo y cuando ven a una chica de veinte años a medio pudrir en un parque nacional, ven a la hija, ven a la novia, la hermana, la amiga. Quedan tan ciego como estamos ciegos los seres queridos por el dolor.

**ALESSANDRA**

Puedo traerte un vaso con agua.



**MELANIA**

No.

**ALESSANDRA**

Dejáme ir al cuarto de al lado por la caja de pañuelos.

**MELANIA**

No.

**ALESSANDRA**

Llamé a Gaspar y no está, pero...

**MELANIA**

Los cordones se rompieron y él, el chico asesino de mi hija, no murió. Muchos, sucede en muchos casos, que matan a la chica y luego se suicidan ellos. Cuando están acorralados o de pronto comprenden que acaban de matar a la persona que los amaba y les daba sentido a sus vidas. A veces me pregunto por qué, qué dios tan retorcido hace que no pueda ser al revés, que primero se maten ellos y luego, después, vayan por las chicas...

**ALESSANDRA**

*(Ríe suave)* Melania...

**MELANIA**

Ya sé.

**ALESSANDRA**

¿Qué puedo hacer por vos?

**MELANIA**

Quedarte acá. Un rato más.

**ALESSANDRA**

¿Y si preparo un sándwich o ...?

**MELANIA**

Por favor. *(Le sonríe)* Estoy en el mejor lugar que puedo estar.

*Melania llora desconsolada.*

**MELANIA**

Cada día después que ella murió, que la enterramos, iba pasando y yo vivía. Pero después no, después estaba como muerta. Entonces una voz me decía: Un día más, no te rindas, Melania. Y otra voz dentro mío contestaba: No me voy a rendir, yo tengo resistencia. Yo estoy viva aunque no sepa justo en este momento para qué. Yo no me voy a rendir: yo trabajo duro, yo rezo mucho por las noches, yo pago mis cuotas. No le debo dinero a nadie. La presión hace de mí una trabajadora mejor; me sirve la presión de trabajar contra reloj. Horas extra, doble turno, triple turno. Me caí dos veces antes, mi recuperación fue especial. Cuando mi hermana Paula se volvió loca... Fue una cosa tremenda, fue de la noche a la mañana. No conocés esta historia, porque Gaspar no tenía por qué contártela. Un día estaba bien, mi hermana, y al otro día quiso tirarse por la ventana. No estábamos, mi familia, no estábamos preparados para eso...

**ALESSANDRA**

Melania...

**MELANIA**

Dejame terminar; sólo te pido esto. Escucháme hasta el final.

**ALESSANDRA**

*(Asiente)* ...

**MELANIA**

Me avisa mi padre: «Tu hermana quiere tirarse desde la ventana». Era desde su misma casa, él me lo comunicó por teléfono. Yo ya estaba casada; Gaspar y yo corrimos hasta la casa de mi padre. Estaba el camión de bomberos parado en la puerta de la casa de mi padre. «¿Dónde está mi hermana, dónde?», pregunté desesperada. «En aquella cornisa». Entonces calculé adónde podría caer su cuerpo para contenerlo con el mío, y nada me importaba. Que me hiciera pedazos, nada. Fue el dolor más grande y creí que no lo sobreviviría. Hasta llegué a querer matarme. Lo decía en voz alta a cada rato; Clarisa ni siquiera tenía un año de edad. Un día, vino mi madre a verme. No mencionó una palabra, estuvo sentada delante de mí, observándome. Con la atención que pone un

astrónomo en una galaxia. Cuando se fue, suspiró: «Crearás por mucho tiempo que este es tu dolor peor, pero sólo tienes veinte años. La vida recién empieza, y antes de que te des cuenta vendrá eso, esa guerra, ese acontecimiento que te tendrá atada al suelo, dándote de cabezazos por haber nacido. Hija, si quieres matarte y acabar con todo, éste es tu mejor momento. Hazlo; no te detengas a cuenta de nadie. Que la vida no te ensucie con su roña. Y te llamarán cobarde, tu hija, yo, tu padre, tu marido... todos a tu alrededor. Tendrán razón, porque la vida es esto, superar dolor tras dolor y saber que no está en tu poder decir Basta, por favor. Porque la vida es esto.» Así dijo ella; después pasamos una o dos Navidades juntas e íbamos al cementerio a ponerle flores a Paula. La sabiduría de los caídos: no dejes nunca de escucharla, Alessandra.

*Entra Gaspar, con su llave.*

#### **MELANIA**

Los fuertes sobrevivirán y otra cicatriz puede bendecirte, ah, te repetís. Olvidé a Paula, lo de ella pareció una estupidez después, con lo que vino después. Pero yo dije: No me voy a rendir, no voy a aflojar. Ni siquiera sé por qué lo dije. Es cuestión de mantenerse de pie; de acudir con rapidez a aquello que te haga subir un peldaño más. ¿Qué es? Otra montaña que escalar, un amante nuevo, dos amantes nuevos, tres, que te distraigan. Qué importa, aquello que tenga que ser, aquello será. Soy mejor persona esta noche, Alessandra. Querida amiga, yo soy la sabiduría de los caídos. La desgracia me tiene envidia. Tendrías que escucharme. Querida amiga, querida enemiga, ¿a qué otra persona mejor, una noche como esta, puedes escuchar?

#### **GASPAR**

Anoche cayó una estrella.

*Las dos lo miran.*

#### **GASPAR**

Quemó todo un sembrado en el norte, y la gente dijo: Algo bueno acaba de pasar.

### **Fin de Escena 5**

## **ESCENA 6**

Mismo escenario anterior. Junto a la urna de Clarisa, hay una caja idéntica a la anterior, pero redonda. Alessandra está de pie, nerviosa. Gaspar y Melania entran juntos. Melania tiene atada una cola de caballo, unos jeans que se ven nuevos, botas. Quizá algo de maquillaje. Alessandra se vuelve sonriendo, a los dos.

### **ALESSANDRA**

No sé si es una idea mejor. Pero si no hubo una despedida, a veces hay que inventarse una despedida. Una forma de decir adiós. Lo leí en una página de Internet.

### **GASPAR**

Lo importante es que nos haga bien.

### **ALESSANDRA**

Tampoco puedo garantizar... Será como un ritual, como una manera de despedirse. Por supuesto que no es la mejor; ojalá todo hubiera sido de otro modo.

### **MELANIA**

Al final no era tan importante para Xavier que le fallara el experimento.

### **ALESSANDRA**

Seguirá trabajando en la clonación de voz.

### **MELANIA**

Somos los conejitos de Indias que le fallaron.

### **ALESSANDRA**

No es fácil adivinar cómo tomará el cliente un nuevo producto...

### **MELANIA**

¡Cómo tomará el cliente un nuevo producto...! Qué frase, madre mía.

*Melania va hasta la urna de la hija y le estampa un beso.*

### **GASPAR**

¿Las nenas?

**ALESSANDRA**

Las dejé con mi mamá.

**GASPAR**

¿Entonces podemos empezar?

**MELANIA**

No. Se nos empastará la voz, sonará distinta nuestra voz si estamos comiendo o masticando. Igual, sonarán distintas las voces, porque no son las de hace diez años atrás.

**GASPAR**

Pero no somos viejos.

**MELANIA**

*(Dulce)* No, no somos viejos.

*Alessandra trae la esfera negra, la pone en el centro de la mesa.*

**ALESSANDRA**

Esta es una grabadora nada más. No tiene nada que ver con la empresa, ni con Xavier. Es una grabadora, una común como tienen las nenas y adonde se graban cuando juegan a qué cantantes de rock. Esta grabadora contendrá lo que ustedes quieren decir a Clarisa. Cuando esparzamos las cenizas, volveremos a escuchar esas palabras... ¿Pensaron en lo que van a decirle?

**MELANIA**

¿No es lo mismo? ¿Quién lo va a escuchar?

**GASPAR**

*(Sorprendido)* Ella. Ella, Melania. Si hay un cielo, ella desde el cielo lo va a escuchar.

**MELANIA**

Pero no hay un cielo.

**GASPAR**

¡No lo podés saber! No lo podés saber; nadie que se fue, volvió para

contarlo. Y los que estuvieron esas experiencias, ¿cómo se llaman, Sandy? Lo que estuvimos hablando la otra vez...

**ALESSANDRA**

ECM. Experiencias cercanas a la muerte.

**GASPAR**

Eso, ellos, ellos dicen que van a un lugar adonde están tus seres queridos. Hasta el perro está, todo aquellos que amaban están...

**MELANIA**

*(Bromista)* ¿Te imaginás si me espera mi tía Amelia? Que un día, Alessandra, te cuente cuando lo corrió con la escoba a Gaspar el día que le conté que había quedado embarazada...

**GASPAR**

No. Tu tía Amelia no va a estar. Definitivamente.

**ALESSANDRA**

*(Ajusta el dispositivo)* Empecemos. ¿Quién primero?

**GASPAR**

Yo.

**ALESSANDRA**

Contá hasta ocho y empezás. *(Ocho tiempos)* Adelante.

**GASPAR**

*(Con los ojos cerrados, como recitando)* Hola, hija. Adónde estés quiero decirte que te extraño. Quiero decirte que no hay día que no piense en vos, y que no hay nadie que te reemplace.

**MELANIA**

*(Bajo, lo toca)* No llores, porque se escuchará en el audio.

**GASPAR**

*(Asiente)* ...

**MELANIA**

No querrás que ella se angustie allá, pensando que estamos mal.

**GASPAR**

No.

**MELANIA**

Fuerza.

**GASPAR**

Después... después que te fuiste empecé a tomar. Me emborrachaba los sábados para no tener que levantarme los domingos. Al principio era divertido, y a nadie le contaba por qué salía a beber los sábados. Alessandra, ella que es una buena mujer que conocí después y se casó conmigo, creía que me emborrachaba para no ir a misa los domingos con las hijas. Tuve dos hijas con ella, Matilda y Ema. Matilda es el vivo retrato de Alessandra, pero cuando la veo a Ema... (*Quebrado*). Tiene tus ojos. (*A los demás*). No puedo seguir.

**ALESSANDRA**

Algo más. Terminá la oración...

**GASPAR**

(*Se recompone*). Cuando la miro a Ema es un poco, un poquito como volver a verte a vos. (*Un tiempo*) pero la buena noticia es que dejé de tomar, voy a Alcohólicos Anónimos... y ya llevo 184 días sobrio. Parece una tontería, parece una tontería, pero no sabés cuánto me cuesta. Lo hago por las hijas que tengo acá, porque no quiero fallarles a ella como te fallé a vos.

**MELANIA**

No le fallaste a Clarisa.

**GASPAR**

(*A Melania*). Le dije que podía irse con el novio a acampar.

**MELANIA**

No podías saber.

**GASPAR**

Pero vos lo sabías...

**MELANIA**

Solamente me caía mal ese chico; no me gustaba cómo la trataba a Clarisa. Tampoco podía saber que la iba a asesinar.

**ALESSANDRA**

Si hablan entre ustedes, queda grabado como ruido.

**MELANIA**

Sigo yo.

**GASPAR**

Está bien.

**ALESSANDRA**

A la cuenta de ocho. (*Ocho tiempos*). Ahora.

**MELANIA**

Hija... (*a los demás*) De verdad que es raro hablarle a un aparato.

**GASPAR**

(*Firme*) Hacelo.

**MELANIA**

Hija... No sé qué decirle.

**ALESSANDRA**

Si no lo preparaste, decí lo que sientas. Lo que te venga a la mente.

**MELANIA**

No me viene nada a la mente. Yo no creo en el cielo. Yo no creo en nada. Nos morimos, nos entierran, nos comen los gusanos. Y a veces ni eso porque solo hay cenizas apesadas en...

**ALESSANDRA**

Es en lo que quedamos. Vamos a soltar los tres y las nenas las cenizas de Clarisa en el arroyo del Parque Nacional, después. Después lo vamos



a hacer. Para que su alma vuele alto al cielo. Primero, vamos a hacer esto. Hablarle.

**MELANIA**

No le veo el sentido, me siento ridícula.

**ALESSANDRA**

*(Bajo)* Te lo ruego, Melania. Por Gaspar.

**MELANIA**

¿Sabés que él me dejó sola con la policía, con los de la morgue, que yo tuve que esperar a los informes de la autopsia, para el velatorio...? Que fui yo sola a todas las sesiones del juicio, que fui yo la que le grité hijo de puta a Gabriel y me sacaron a la fuerza del tribunal por desacato y qué sé yo que más... ¿Y él adonde estaba?

**ALESSANDRA**

Acá.

**MELANIA**

¿Qué?

**ALESSANDRA**

El estaba acá.

**MELANIA**

¿Acá?

**ALESSANDRA**

Conmigo. Si no hubiera estado conmigo...

**MELANIA**

Estaba con vos.

**ALESSANDRA**

... Tendrías otra muerte que llorar. Por favor, Melania, hablále a tu hija. Terminemos el rito.

**MELANIA**

Está bien. Conste que lo hago por Gaspar.

*Un tiempo largo.*

**MELANIA**

Perdón, hija.

*Un tiempo.*

**GASPAR**

¿Nada más?

**MELANIA**

No sé qué más...

**GASPAR**

Que no estabas enojada con ella, que lamentaste mucho que...que se tuviera que ir.

**MELANIA**

*(Bien cerca del aparato, doblada)* No estaba enojada con vos.

**ALESSANDRA**

No hace falta que te acerques tanto.

**MELANIA**

*(Toma distancia)* No estaba enojada con vos cuando sucedió eso.

*Los otros dos la miran expectante. Ella no sabe qué decir.*

**MELANIA**

Espero que vos tampoco estés enojada conmigo. *(A los otros dos)*. Ya está, ¿basta con eso o debo agregar algo más?

**ALESSANDRA**

Por favor.

**MELANIA**

La tía Norma te manda saludos.

*Alessandra le hace señas de que siga.*

**MELANIA**

Hace unos días cayó un meteorito y quemó el campo de Iribarren. Era el viejo loco de la guerra al que vos le hacías burla cuando eras chica. Bueno, quedó todo quemado, y ahora la gente que se lo renta al viejo, porque él ya no lo trabajaba más el campo, no se quiere ir de ahí: insisten en que el próximo cultivo será más alto y más próspero. Por los minerales o porque es una superstición que si cae una estrella... *(a los otros dos)* ¿Los meteoritos son estrellas? *(Los otros dos lo ignoran)*. Que si cae una estrella, sea o no sea un meteorito una estrella, significa que el cielo se está ocupando de nosotros. Y los que creen en Dios dicen que es porque Dios hizo a un lado sus muchos trabajos y comenzó a mirarnos de nuevo con sus buenos ojos. Pero ya ves, hija, yo no sé de astronomía y no creo en Dios, y pienso que si cayó una estrella justo ahora, es para recordarme que siempre me faltás vos.

*Alessandra le hace okey con el pulgar en alto.*

**MELANIA**

Pienso que si cayó una estrella quiere decir que la única manera en que yo puedo honrar tu vida, es contar a todos de tu vida, de quién eras.

**GASPAR**

Qué hermosa persona era.

**MELANIA**

Acá tu padre agrega de lo hermosa persona que eras... Digo, para contar todo eso, yo tengo que ser mejor. Yo tengo que ser alguien a quien los demás no se avergüencen de escuchar o que me escuchen nada más que porque les doy pena. Soy Melania Beatriz Hermosillo, y en 1998 tuve una hija, Clarisa, a quien la violencia de este mundo segó, antes de que pudiera florecer. Yo tengo que poder alzar la voz y poder hablar, por vos, para vos, Clarisa.

**Recepción:** 06/10/2025

**Aceptación:** 17/10/2025

**Cómo citar este texto**

**dramático:** Suárez, P.

(2025). La Voz. *Teatro*,

(14), 25-79.

**Fin de la obra LA VOZ**



# **Estudios teatrales y escénicos**



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)descubrir<sup>1</sup>

**ADOLFO ALBORNOZ**

**FARÍAS**

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 3° 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 Albornoz 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 dramatúrgicos 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.<sup>2</sup>

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».<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup>

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 Alborno, 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 cuasi 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 discontinuos<sup>5</sup>. 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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup>

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 desgarró, 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.



Oswaldo López, Pablo del Casar y Rafael Gómez, en "Resumen de 5 siglos".

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 fantasioso 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.

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.

**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.





# La fotografía teatral de René Combeau<sup>1</sup>

**JONATHAN ARAVENA B.**

Pontificia Universidad  
Católica de Chile

## RESUMEN

El artículo presenta algunos resultados del trabajo de organización del conjunto de fotografías del autor René Combeau, que nos permiten delimitar, conocer y proponer este conjunto ya bajo el enunciado de Fondo documental René Combeau. Revisaremos la fotografía que adjetivaremos de *teatral*, producida por este autor. ¿Arte subordinado o lugar de curiosas mediaciones que nos permite pensar el teatro desde una óptica distinta? El artículo persigue tres líneas a partir de una matriz archivística-estética: describir el Fondo René Combeau, figurar al fotógrafo productor de la obra y analizar la fotografía teatral a partir de algunas de las series que aquí se proponen.

**Palabras claves:** Archivo, René Combeau, fotografía teatral, retratos de actores y actrices, teatro chileno.

## ABSTRACT

This article presents some of the results of the work of organizing the collection of photographs by the author René Combeau, which allow us to define, understand, and propose this collection under the title René Combeau Documentary Collection. We will review the photography produced by this author, which we will describe as theatrical. Is it subordinate art or a place of curious mediations that allows us to think about theater from a different perspective? The article pursues three lines of inquiry based on an archival-aesthetic matrix: describing the René Combeau Collection, portraying the photographer who produced the work, and analyzing theatrical photography based on some of the series proposed here.

**Keywords:** Archive, René Combeau, theatrical photography, portraits of actors and actresses, Chilean theater.

**1.** Este trabajo es un avance del proyecto de organización y digitalización del Fondo René Combeau, llevado a cabo en el Programa de Investigación y Archivos de la Escuela Teatral de la Escuela de Teatro UC, realizado con pasantías IPRE de la misma casa de estudios, en las que han participado las estudiantes Carolina Migueles y Valeria Luna (2024).

## **RENÉ COMBEAU: FOTÓGRAFO *AUXILIAR* O UTILITARIO**

«... como si pudiera ver a través de las manos»

— Wenders, 2016

Breve y sugestiva es la frase del cineasta Wim Wenders, que nos inspira, y que aquí utilizaremos a modo de apertura programática para este escrito que busca articular un análisis sobre lo que denominamos fotografía teatral. Como indica Wenders, en el acto de ver y por extensión, en las artes que de él se desarrollan, podemos comprometer algo más que el sentido directamente implicado en esta acción, alcanzando, como expresa la cita, la tactilidad y sinestesia. Wenders, nos indica que está ocurriendo un cambio desde el régimen de lo visible hacia el de lo táctil o por lo menos, el deseo de que ocurra un movimiento que potencie el ver, que no engendre un ver a secas, —un mirar de superficies y distancias—, sino que integre o reciba, creciendo y haciendo manual, un ver-tocar, ver-tomar o ver-asir.

Lo que aquí se quiere tocar o tener encuadrado entre las manos es el teatro, el teatro mirado y registrado a través de una máquina. El medio que operativiza el encuadre y registro es la fotografía. El «como» que nos presenta Wenders es dual, es comparación y es deseo cargado de pregunta que se hace al medio y lo medial, y a su posible transformación enriquecedora. Emanuele Coccia (2008) nos brinda una definición que nos ayuda a formular nuestro asunto:

Un medio es el espacio, el lugar metafísico que hace existir las formas en tanto puras cognoscibilidades . . . (pp. 209-210)

Un medio es un receptor absoluto. Es el lugar y el ser de la recepción . . . El medio no es lo que es designado a transmitir y dar formas sino aquello que recibe formas y les permite subsistir en su propio seno. (p. 219)

Un segundo punto fundamental que nos motiva es que no existe hasta la fecha ningún escrito que dé cuenta del trabajo de Combeau, más allá de las valiosísimas publicaciones de sus fotografías a modo de libro de arte, pero sin, a mi juicio, un suficiente aparato crítico que dialogue con sus fotografías. Por supuesto, ha sido largamente utilizado para ilustrar

**2.** La archivera Catalina Concha ha proseguido con la gestión archivística del Fondo.

**3.** En ese concurso participó quien sería uno de los más reconocidos locutores y animadores chilenos: Raúl Matas.

**4.** Edificio de características modernistas. Ubicado hacia el poniente de la comuna de Santiago, en las avenidas General Velásquez y Portales.

períodos, compañías y acontecimientos del teatro chileno y, por extensión, de la cultura en nuestro país en la segunda mitad del siglo XX. Todo esto que ha sido llamado «los tiempos de gloria» o «tiempos dorados» de esta actividad en Chile (Hurtado, 2010). Pero no se le ha dado mayor atención a su práctica en singular, y, carecemos de otras entradas que enriquezcan no solo el conocimiento historiográfico de esta actividad, sino que también de reflexiones estéticas que profundicen en él.

La articulación de las ideas que presentamos en este escrito se desarrolla a la par del contacto directo y privilegiado con las piezas que aquí consignaremos. Hemos recibido y continuado hace un tiempo ya<sup>2</sup>, el trabajo archivístico que conlleva las acciones de identificación, descripción, conservación preventiva, digitalización y revisión/creación del cuadro de clasificación de este conjunto. A la par de ir desplegando y organizando el acervo, conociendo pieza a pieza y llevados por la necesidad de tomar ciertas decisiones para alcanzar un cuadro de clasificación de lo que llamaremos Fondo René Combeau, surgen en el acercamiento algunas ideas e interpretaciones que deseamos compartir referente a la relación entre el teatro y la fotografía.

Quiero ofrecer una breve semblanza del artista que estudiaremos, que se compone a guisa de collage, con datos extraídos desde diferentes fuentes que se consignan en las referencias. René Combeau Trillat nace en Traiguén (Temuco, Chile), el año 1921. Hijo de inmigrantes franceses, su padre, quien practicaba la fotografía y era el fotógrafo de su pueblo, al morir, siendo René un niño pequeño, le hereda su cámara y su correspondiente cuarto oscuro. Ya de joven, en la ciudad de Concepción, estudia ingeniería química. Se entusiasma con la radio y prueba suerte en un concurso de locución en Radio Zenith, del cual resulta ganador<sup>3</sup>. En Santiago abre un local en la primera cuadra de la calle Ahumada y se dedica a la foto de estudio. ¿Cuándo comienza a fotografiar al teatro? Según lo que indica Hernán Rodríguez Villegas (2010) en *Fotógrafos en Chile 1910-1950*, su primera foto para el teatro data del año 1948. Esta fotografía hasta el momento la desconocemos. En el teatro fotografía a gran parte de las compañías profesionales y a sus figuras, pero también fotografía otras artes y actividades: planos, maquetas, edificios, publicidad. Es el célebre fotógrafo del no menos célebre edificio habitacional Villa Portales<sup>4</sup>. Es también el autor de las fotografías de las pinturas que se encuentran en el Museo de San Francisco y que fueron publicadas en

el libro *Museo Colonial de San Francisco* (1979). En el año 2007 dona al Archivo de la Escena Teatral UC un par de cajas de zapatos que guardaba con más de tres mil negativos y positivos fotográficos. Luego, dos años después, repite el gesto y entrega una cifra similar. Posteriormente, en el año 2018, su nuera, la académica, investigadora y crítica de teatro, Carola Oyarzún, hace una última donación de negativos y contactos del fotógrafo. Para ese entonces, René Combeau, había fallecido en Santiago, el año 2011.

**5.** Poirot es reconocido por la fotografía, pero antes de ello fue actor, dramaturgo, director teatral, entre otras labores dentro del teatro.

Los datos mencionados arriba, permiten imaginar una ruta u itinerario de este personaje que va desde su ascendencia cultural francesa, su ubicación geográfica regional, su aspiración por ser parte del mundo de los medios de comunicación, hasta su desembocamiento en nuestra capital y la concreción de una obra que desde la fotografía lo mantuvo relacionado con otras artes, especialmente: el teatro, pero también, la arquitectura, la pintura y la publicidad de la época, contribuyendo con su fotografía a dejar testimonio de estas actividades ya que «en esta condición de documento estriba su fuerza y al mismo tiempo su legitimación» (Benjamin, 2008, p. 10).

También su itinerario en el oficio de fotógrafo, su curva de desarrollo que va desde el propio hogar-estudio, el camino del aprendiz, del heredero del oficio del padre, luego, del autodidacta, hasta una maestría reconocida por el medio, considerándolo uno de los mejores fotógrafos retratistas de Chile, afirmación que, hacia el final de este escrito, tendremos ocasión de demostrar. Uno de sus aprendices más ilustres, Luis Poirot<sup>5</sup> (Hurtado, 2010), señala al respecto: «Sus conocimientos técnicos y estéticos de iluminación fueron traspasados a sus ayudantes, quienes a su vez los pasaron a fotógrafos de hoy, que seguramente no saben que son herederos de su sabiduría» (p.205).

Su obra, encargada por la sociedad de su tiempo, también, recorre un amplio desarrollo, partiendo por la fisonomía de un país que aspiraba al nacional desarrollismo, un ideal de crecimiento puertas adentro, con un Estado fuerte, una sociedad estadocéntrica:

... a lo largo del período que va de 1930 a 1973 ... puede afirmarse, en síntesis, que la que Norbert Lechner llamó la «sociedad estadocéntrica», caracterizada porque la coordinación de la sociedad

6. Fuente: Archivo Sergio Vodanovic. En Archivo Facultad de Artes UC.

7. Pieza dramática de Henry de Morthierlant estrenada en París en 1948.

se hace en todos los órdenes desde el Estado, incidió en los más diversos aspectos de la vida cultural. Esta incidencia la observamos en la organización de la cultura, en las expresiones artísticas, en las industrias culturales y comunicativas, por la vía de un Estado que hasta 1973 democratizó la cultura desde arriba hacia abajo, pero también, en alguna medida (si prescindimos de la dimensión étnica y de género), desde abajo hacia arriba. (Subercaseaux, 2011, pp. 145-146)

En una crónica escrita por el dramaturgo Sergio Vodanovic (1956) y publicada en el diario *El Debate*<sup>6</sup> (25 de julio) que lleva por título: *Combeau, fotógrafo de teatro. Un auxiliar de los periodistas* queda ya, en el título, prefigurada la limitación con la que se enfocó en su momento el aporte del trabajo de este autor, que como se indica textualmente, es presentado como un «auxiliar», es decir, un ayudante o alguien que cumple una función supletoria o en el mejor de los casos, complementaria; alguien que presta un socorro, ya que saca de apuros, en este caso, al discurso escrito, dando imagen a lo que se difunde en medios impresos como periódicos y revistas. Vodanovic, en ese escrito nos da un excelente relato de la entrada al lugar del teatro de nuestro fotógrafo:

Fue, sin embargo, Jacques Simon, el dueño de la Librería Francesa el que le abrió a Combeau el camino a la fotografía de teatro. Satisfecho con un retrato que le había hecho a su señora, lo recomendó a Etienne Frois y éste, después de encomendarle algunos trabajos particulares, le pidió le fotografiara algunas escenas de «Le Maître de Santiago»<sup>7</sup> que representaba por cuenta del Instituto Chileno-Francés de Cultura. La primera fotografía de teatro tomada por Combeau, es una escena de la obra de Montherlant, en la que figuran Eugenio Dittborn, hoy presidente del Teatro de Ensayo y Raquel Echeverría.

De ahí, siempre recomendado por Frois, pasó a fotografiar las obras del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y, más adelante, imponiéndose por la calidad de sus trabajos, pasó a fotografiar al Teatro Experimental y, prácticamente, a todos los grupos escénicos de Santiago. (*El Debate*, 1956)

El escrito de Vodanovic tiene la virtud de singularizar a este artista en su entrada a esta variante de la fotografía (fotografía de teatro) y recortarlo,

pero, para acercarnos más a Combeau, pienso que debemos verlo no creando un perfil en solitario, porque puede hacernos caer en una trampa: la ilusión de verlo como un sujeto aislado llevando una empresa en singular; sino que, en la investigación que hemos ido realizando paralelamente a la organización de su Fondo de fotografías, hemos buscado descubrir o construirle una escena, para intentar acompañarlo de otros pares afines en la práctica. Esto resulta un tanto complejo al momento de buscar bibliografía, si de Combeau se ha hablado o escrito poco, aunque se ha utilizado mucho, acompañando prensa, publicaciones académicas, libros de arte y series documentales televisivas, de otros pares fotógrafos, que pudieron estar antes o junto a él trabajando, sabemos en algún caso algo más, porque recientemente se han publicado estudios monográficos, o sabemos menos, o en algunos casos, casi nada.

Alfredo Molina La Hitte<sup>8</sup>, Mario Ferrer<sup>9</sup>, Javier Pérez Castelblanco<sup>10</sup>, Baltazar Robles<sup>11</sup>. Son algunos fotógrafos que lo han antecedido o sus coetáneos con los que podemos establecer algún punto de unión. Estos cuatro, junto a Combeau, están ocupados en fotografiar el espectáculo nacional en sus diferentes momentos y expresiones, es decir, en el lugar propio del espectáculo (al interior de la sala desde la platea o sobre el escenario) o trasladando la acción artística a un lugar exterior (alrededor de un bosque o de la costa, por ejemplo), o en el estudio, fantaseando escenas a partir de un atrezzo y vestimentas exóticas, y, también, registrando a las figuras que lo conforman: actores y actrices; cantantes, bailarinas, vedettes, entre otras. No es propósito de este escrito distinguir y comparar las diferentes formas o estilos de estos fotógrafos. Pero sí debemos indicar que, todos ellos, crean una foto-escénica o foto-teatral y que están interesados en abordar y componer sus imágenes entre los límites de la ficción y la realidad. Pero ¿a qué llamaremos fotografía teatral? o en una proposición más avanzada, pero que no urdiremos en este escrito, llamar «teatro fotografiado»<sup>12</sup>. Si bien, su respuesta la formularemos un poco más adelante, el uso de este término, aunque no su definición, la podemos encontrar en publicaciones recientes, como es el libro realizado con motivo del aniversario número ochenta del Teatro Nacional Chileno (1941-2021):

Un segundo elemento visual que entreteje este libro es la fotografía teatral. El archivo fotográfico que resguarda CIP<sup>13</sup> da cuenta de la labor de varios autores y autoras, a quienes se les encomendó la

**8.** Alfredo Molina La Hitte (1905-1971). Fotógrafo autodidacta que luego realiza en Santiago estudios de Bellas Artes con Mario Vargas Rosas, del grupo Montparnasse. Molina La Hitte durante la década del 20 fue escenógrafo del Teatro Peláez en Talcahuano. A él le debemos retratos de estrellas de la época como Alejandro Flores y Ana González.

**9.** Mario Ferrer Moura (1923-2012). Es el fotógrafo que está documentado en los primeros álbumes del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. De la fotografía pasó al cine trabajando con José Bohr y Miguel Frank, entre otros. Fue profesor en la Escuela de Artes y de las comunicaciones (EAC) y en el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso.

**10.** Javier Pérez Castelblanco (1915-2006). Estudió cine y fotomecánica. Desde 1946 hasta 1970 fue el propietario de *Foto Rays*. Realizó escenografías y diseños de iluminación para el Teatro Municipal. De este encuentro con el ballet y la danza

proviene gran parte de sus retratos y fotografías de ensayos y presentaciones que incluyen a figuras como Patricio Bunster, Malucha Solari, Joan Turner (Joan Jara).

**11.** De José María Baltazar Robles Ponce (1897-1991) se pueden revisar algunas fotografías en *80 años de un viaje. Teatro Nacional Chileno 1941-2021* y visitar el Archivo Andrés Bello de la Universidad de Chile.

**12.** Estamos pensando en los *Modellbücher* del Berliner Ensemble que pudieran llevar esta denominación pues no se trata de una documentación parcial de la puesta en escena, sino que de un esfuerzo casi total de dejar expresión en la fotografía de la puesta en escena: Las puestas en escena de los ensayos —y, en muchos casos, de las distintas representaciones— de las obras de Brecht se fotografiaban. Estas fotografías, junto con los textos de las escenas correspondientes, se reprodujeron en un «álbum», un *Modellbuch*, que serviría de incentivo

para la tarea de inmortalizar la puesta en escena de las obras. Encontramos renombrados ejecutores de este oficio con sus propias trayectorias artísticas tales como René Combeau, Antonio Quintana, Carlos Agurto, Luis Poirot, Carmen Ossa, que entre otros y otras realizadores vienen a contribuir en la construcción de un imaginario cultural, social y político anclado a la historia del Teatro Nacional de la Universidad de Chile. (Durán Rivera, 2022)

Lo que importa señalar es que a estos fotógrafos no se les reconocía en su tiempo su autoría, por lo que la frase de auxiliar usada por Vodanovic cobra pleno sentido. Ni en las páginas y reseñas de los diarios y revistas de la época, ni en los programas de mano de los montajes, se indicaban sus nombres. En el caso del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) es en el programa de *Romeo y Julieta*, recién en el año 1964, la primera vez que aparece René Combeau, esta vez, junto a Antonio Quintana, citados en el programa de mano siendo reconocidos juntos a toda la planta de profesionales que construyen desde un lugar u otro la visualidad de la obra teatral. Posteriormente, por este mismo elenco universitario y en sus programas de los años 1965 y 1966, René Combeau estará asociado al concepto de «foto de escena». Este último concepto, indica ya una conciencia por parte del medio de la actividad particular que Combeau está llevando a cabo y se le da un nombre o título distintivo. De seguro, entendieron que lo que se estaba realizando como operación era una que tenía sus propios desafíos y soluciones. Durante los primeros años de los Teatros Universitarios, en las piezas de difusión, como programas y afiches, el diseño gráfico era la expresión visual dominante, que excluía la fotografía, y esta última, tenía más participación en los diarios y revistas y también en los foyers de los teatros en las que eran significativamente ampliadas estas imágenes para colgarlas en sus muros. Las fotos no aparecen en los programas de mano que acompañaban a todas las producciones de esa época, por ende, los fotógrafos tampoco. La pieza gráfica ocupaba una posición de privilegio por sobre la fotografía. Ahora, si miramos más allá de nuestro país y en otras épocas, sabemos que fotógrafos tan insignes como Nadar o William Downey ya en 1864 y durante toda la segunda parte del siglo XIX fotografiaban a Sarah Bernhardt como actriz, sobre y fuera del escenario.

## BREVE BITÁCORA DEL TRABAJO DE DOCUMENTACIÓN

Un hecho que pudiera atenderse como nimio, me parece elocuente a la hora de contar la historia privada o intrahistoria que han corrido muchas de las colecciones de documentos y de la cual Combeau no se escapa. Combeau conservó por más de tres décadas en el altillo de su casa, en el interior de algunas cajas de zapatos, los negativos y positivos que aquí estudiamos. La guarda o conservación precaria que deja en riesgo la continuidad de la obra es una constante. Es también curioso pensar que en una caja de zapatos destinada a un fin tan modesto como noble (que nos evoca los *Zapatos* de Van Gogh<sup>14</sup>) hayan permanecido durante tanto tiempo estas imágenes. Así, encontramos en esta anécdota de los pies y los ojos, dos formas de recorrer las distancias, que se encuentran de forma insólita en el momento del archivar como resultante de su ajetreada actividad que conllevó un desplazamiento, por salas, compañías y obras. Las cajas son las conservadoras momentáneas de todo lo que él recorrió, de todos sus trayectos. Vodanovic en la prensa que citamos refiere que «René Combeau, que posee en su archivo, el mejor testimonio de la actividad teatral en los últimos diez años» (*El Debate*, 1956). Y es que su trabajo, montaje a montaje, sesión a sesión fue cumpliendo un principio proyectivo mayor y quizás, aventuramos como hipótesis, apuntando hacia la construcción por primera vez para el teatro chileno<sup>15</sup> de un archivo. Altillos y cajas de zapatos para resguardar de la humedad y de los accidentes caseros, de esta forma fue materializándose este protoarchivo de nuestro teatro en esa hora tan estelar para la actividad y también para el país. En su libro sobre la fotografía, Pierre Bourdieu (2003) nos ofrece una imagen similar que atiende a la precariedad de la guarda doméstica: «En la mayoría de las casas campesinas, las fotografías están guardadas en una caja» (p. 62).

René Combeau entrega una primera serie fotográfica el año 2007 de 3.377 unidades documentales, luego, en una segunda donación en vida el año 2010 entrega 4.011. Posterior a su fallecimiento, su nuera, la académica Carola Oyarzún, en el año 2018, entrega una tercera y hasta el presente última donación de un total de 945 piezas documentales<sup>16</sup>, estableciéndose hasta el momento un universo de 8.833 piezas documentales. Es sin duda la mayor producción del autor. En el Museo Histórico Nacional existe otro conjunto de aproximadamente 544 fotografías; en el Archivo de Originales FADEU<sup>17</sup>, el Fondo Documental René Combeau T. (FRC) contiene 549 piezas asociadas a la arquitectura. De esta forma apreciamos

y de apoyo para futuras representaciones (Bunde, 1995, p. 22). . . . No llegué a contar las películas pero desde luego hice varios miles de tomas. Gracias a las fotos Brecht y yo podíamos reconstruir con absoluta fidelidad el transcurso de una representación. Aquellas fotos iban quedando cuidadosamente pegadas en álbumes e ilustradas con el correspondiente texto de la pieza a la que pertenecían las escenas. Cuando algún teatro se proponía representar alguna obra le hacíamos llegar el correspondiente *Modellbuch*. Estos álbumes cumplen dos funciones: documentan el trabajo del *Berliner Ensemble* y al tiempo sirven de incentivo y de apoyo para los directores que trabajen en la misma obra (pp. 180-181).

**13.** Centro de Investigación y Patrimonio del Teatro Nacional Chileno (TNCH).

**14.** «... para Van Gogh, estos zapatos eran mucho más que un objeto cotidiano. Cargados de simbolismo,



representan el viaje de la vida, el trabajo duro y la experiencia humana. Las botas desgastadas y envejecidas evocan un sentido de viaje, de caminos recorridos, de historias contadas a través de la textura y el desgaste» (Museo Van Gogh, 2025).

**15.** No tenemos registros de Combeau fotografiando en regiones, por lo que su trabajo aparentemente solo fue realizado en Santiago.

**16.** Que se descomponen en 366 negativos, 553 positivos y 26 copias digitalizadas desde positivos fotográficos. Fuente: Anexo 1 (Inventario de Donación Alicia Carola Oyarzún Lobo) en Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

**17.** Facultad de Arquitectura, Diseño, y Estudios Urbanos y Territoriales UC.

**18.** *What you see is what you get.*

que la producción total se encuentra desperdigada al menos en estas tres instituciones, a lo que debe sumarse sus fotografías publicadas en el libro del Museo Colonial de San Francisco. Este escrito permite trazar una primera línea que conecta a los diferentes custodios que ojalá permita a las y los investigadores interesados acudir a su consulta.

En el caso que nos compete, el de su producción ligada a las artes escénicas, uno de los principales hallazgos al visionar sus negativos ha sido el comprobar y comprender que en su Fondo se encuentran más de las tres tipologías que se habían visto inicialmente (fotografías de escena, retratos y fotografías de escenografías) que se pueden ver identificadas en el libro *Chile Actúa* (2010); ampliando a seis las series en el total de su producción.

Actualmente se proyecta un cuadro de clasificación que organiza el Fondo en las siguientes series:

1. Montajes teatrales de compañías chilenas del período (1949-1969).
2. Retratos de artistas.
3. Foyers y fachadas de teatro (Difusión-mediación).
4. Documentación escénico-teatral.
5. Documentación de ensayos.
6. Documentación de giras, eventos sociales y difusión de la actividad teatral.

Esta clasificación propone diferenciar estas series no solo por el contenido de lo que en la fotografía está compareciendo, ya que, apoyándonos nuevamente en Wenders (2016), «es intrínseco a las imágenes de todo tipo representar lo que enseñan<sup>18</sup>» (p. 130). La clasificación distingue bajo un hábito de figuración manifiestamente analógico, diferentes usos que tomarían las imágenes, que implicaría diferentes soluciones técnicas por parte del fotógrafo ya que «Comprender el sentido y la naturaleza de una técnica significa antes que todo determinar la exigencia a la que esta responde, es decir, definir la necesidad que ella a la vez plantea, cumple y satisface» (Coccia 26).

Articular y definir, distinguiendo cada uno de los hábitos de figuración que emplea Combeau en estas series, es una tarea que está pendiente de ser realizada. Cada una de las series implica una manera de ordenar la composición y decidir el procedimiento bajo un tamiz sin lugar a duda, analógico, representacional y anticipable.

Estas seis series indicadas tienen sus propias particularidades. La primera de ellas busca mostrar la experiencia artística acontecida; la segunda, individuar a los constructores de esta experiencia; la tercera, retratar los espacios de convivencia social y la acción publicitaria; la cuarta, determinar la espacialidad y atmósfera construidas por la materialidad, el volumen y su relación con la luz; la quinta, una oteada a lo que está en proceso discutiéndose o elaborándose; la última, la celebración social de los profesionales en lugares que fueron muy centrales en su vinculación no solo nacional sino que también internacional.<sup>19</sup>

### ¿QUÉ ES LA FOTOGRAFÍA TEATRAL?

Para intentar elaborar una respuesta a esta pregunta hemos revisado fuentes como revistas periódicas, álbumes de compañías teatrales como el del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile<sup>20</sup>, publicaciones entre las que se destacan *Chile Actúa* (2010) y ahora último, *80 años del Teatro de la Universidad de Chile* (2022). La razón de revisar revistas que antecedieron a la producción de Combeau es verificar si en ellas podemos encontrar hábitos de figuración, es decir, concepciones y soluciones formales que más allá de la autonomía individual de cada pieza, de cada fotografía, materialicen las concepciones ideológico-estéticas de la época y que pudieran dar base referencial a la producción de Combeau. En esta dirección, nos hemos centrado en la revista *Écran*, la que nos permite comprender que —y tal cual la traducción propia hacia el español del nombre de la revista *Ècran*, es decir, «Pantalla»—, la figuración proveniente desde la cinematografía hollywoodense con su sistema de representación de cámara invisible y su sistema de estrellas mediadas fotogénicamente, son recogidos por Combeau, pasando desde la industria cinematográfica a los ámbitos de la vida social y privada en un orden proyectivo, de la pantalla a la ciudad, y de ésta, hacia el hogar y la intimidad podríamos ampliar y precisar.

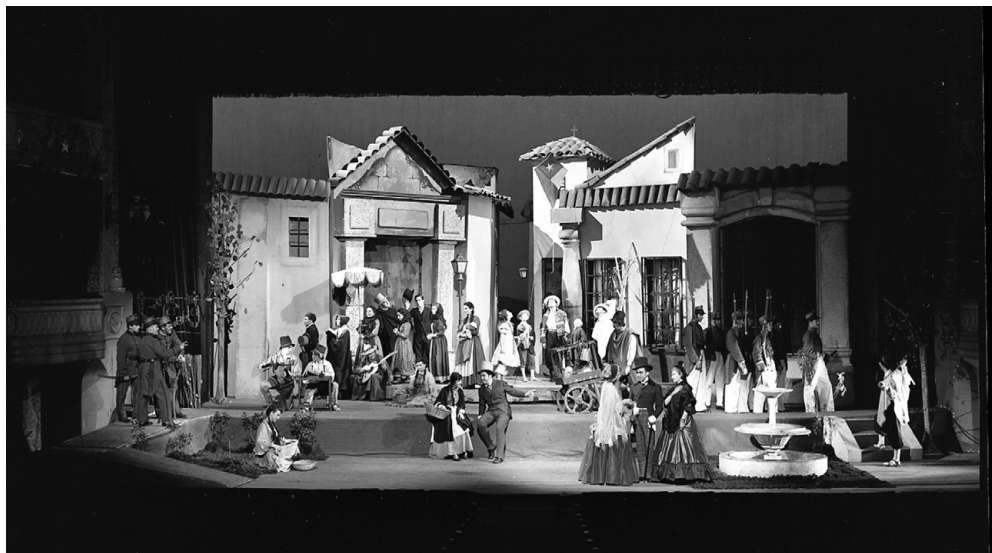
En la fotografía de Combeau, como ya indicamos, se materializa un orden analógico: lo que vemos en sus imágenes es lo que ya estaba

**19.** Como el caso del Teatro de Ensayo en su gira a Madrid y París el año 1961.

**20.** Estos se encuentran físicamente ubicados en la Biblioteca del Campus Oriente UC y pueden ser consultados en línea.

determinado sobre la escena por un sistema de correspondencias que van desde el texto dramático hasta la puesta en escena de este; el paradigma creativo es representacional. La captura frontal de la escena es recurrente como lo muestra la imagen 1. A partir de esta ubicación comienza un progresivo movimiento que va desde el centro de la platea hasta bordear y luego subir al escenario. Pero siempre con una variación (cambiando de platea superior a inferior o viceversa, moviéndose lateralmente e incluso ubicándose detrás de bambalinas o detrás de la escenografía como lo muestra la imagen 2). Lo que da como efecto una imagen liberada de esa idealidad primera o anterior. Lo que resulta interesante es que vemos un desplazamiento del fotógrafo por el interior del edificio teatral, lo que implica un acoger como señala Coccia (2008) de un medio en otro; el teatro recibe en su espacio a la fotografía y la fotografía en su placa recibe la producción de un cuerpo y de un conjunto de materialidades que luego deviene en imagen del teatro (Entre el *tableau vivant* y el fotograma del cine). El teatro es una maquinaria de una tradición que fija ciertas cosas, hecho evidente es que cada espectador tiene un lugar determinado en la platea o balcones del edificio y se espera de él una posición fija. En esta línea Combeau va desde la posición del príncipe, análoga al perspectivismo, con el que puede obtener tomas frontales que dan una impresión de totalidad sobre la escena:

Juego tributario de un dispositivo óptico, inaugurado por el teatro griego y fijado por la pintura renacentista. El espacio, que deja de envolver al ojo por todas partes, es proyectado sobre un escenario, un cuadro, un plano, rectángulo recortado que separa al ojo de lo que le hace ver. La representación es como el vidrio de una ventana, que sólo se abre hacia el otro lado si de este lado se inmoviliza el ojo en un punto fijo. El código perspectivista impone a la mirada su regla y su freno, la encierra en un marco que cerca y delimita lo imaginario representado. «La representación es eso: nada sale, nada salta afuera del marco del cuadro, del libro, de la pantalla». (Enaudeau, 1999, p. 23)



**IMAGEN 1.**

*Martín Rivas* (adaptación de la novela de Alberto Blest Gana). Compañía: Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile. Teatro Municipal de Santiago. Año: 1956.



**IMAGEN 2.**

*La profesión de la Señora Warren*, de Georg Bernard Shaw. Compañía: Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Teatro Municipal de Santiago. Año: 1952.

Combeau, parte desde este convencionalismo y rompe con él, avanzando en línea recta y en diagonal hacia el escenario, hasta en una suerte de violación del tabú, subirse al mismo escenario para obtener tomas que son inalcanzables y que escapan a la posición espectadorial, para recorrer como una suerte de «fantasma» el escenario obteniendo puntos de ocularización singulares, impropios y sumamente contruidos por él, con independencia de la imagen escénica original. De esta forma el lugar de la cámara ya no es la de un espectador anclado a una butaca, sino que de alguien inmerso en la acción; crea por tanto, otro tipo de testigo, un actante en última instancia.

En este punto, Combeau intenta y consigue configurar a través de diferentes recursos imágenes que captan otros ángulos de la escena. No es extraño que busque una posición en la cual a través de un recoveco o volumen negativo o un agujero de algún elemento escenográfico o de la utilería, o a través de los vacíos que los propios cuerpos de los actores crean en escena el ojo fotográfico permite captar algo que desde otro lugar no se apreciaría (Imagen 3).



**IMAGEN 3.**

*Viento de proa*, de Pedro de la Barra. Compañía: Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Teatro Municipal de Santiago. Año:1951.

La fotografía teatral por ende estaría no solo documentando pasivamente lo que está sucediendo en el escenario en un orden analógico, sino que, aumentaría la capacidad óptica de un espectador—ahora por fuera de la sala teatral—, pero paradójicamente, más adentro o cerca de la escena. Quizás un espectador más cercano a los hábitos del cine y más distante de la pintura, produciendo un espectador de otro tipo, no el sentado en la platea, sino el que conoce ese evento teatral mediante otro medio y otro sistema (la prensa, por ejemplo).

Combeau sabe que sus fotografías tienen una finalidad propagandística. Se trata que, a través de ella, el público acude<sup>21</sup> a la boletería. De ahí que busque en sus fotografías de escena, llamar la atención de los aspectos de la obra que más puede interesar al público. Combeau prefiere no leer previamente las piezas. Suele asistir a los primeros ensayos generales y hacer rápidas anotaciones de las escenas que más se prestan para sus propósitos. Discute la lista con el director de la obra y de allí nace la selección final. (*El Debate*, 1956)

## LA SERIE DE RETRATOS

«No vemos el ojo humano como un receptor. Cuando ves el ojo, ves que algo sale de él. Ves la *mirada* del ojo»  
—L. Wittgenstein

Combeau fotografió a una gran parte de la generación que estaba haciendo teatro entre los años 40 y hasta fines de los 60. Generaciones que marcan diferentes épocas y entre los que destacan actrices y actores, dramaturgos/as, directores, diseñadores/as, compositores, es decir, dio imagen a todos quienes eran incluidos en la ficha artística, que realizaban un trabajo creativo, dejando fuera a los técnicos, maquinistas y otros oficios. Una excepción de esto son los retratos a María Castiglione, quien tiene el rol de apuntador en *Macbeth* (1959) y de traspunte en la versión de *Romeo y Julieta* (1964). Castiglione ejerce este oficio que ya iba en retirada para luego aparecer como actriz en otros montajes, quedando abierta la posibilidad de que cuando se la retrató haya sido bajo este último rol, lo que es muy probable. Mario Ferrer, quien antecedió a Combeau como fotógrafo en el Teatro de Ensayo, fotografía en cambio a todos quienes cumplen un oficio ya sea este artístico, técnico o administrativo, legando una memoria más institucional del teatro

que le encomendó esta función. Combeau, en cambio, a mi parecer, fotografía a todos quienes entran en contacto directo con el público y en esa condición de artistas es que son retratados.



**IMAGEN 4.**  
Retrato de María  
Castiglione.

Según lo indicado arriba podríamos decir que se fotografió individualmente a un grupo selecto dentro del organigrama de la institución teatral, una élite, en última instancia, que estaban haciendo época, transformando el teatro por dentro y proyectándolo socialmente con una copiosa producción y calidad de sus montajes.

Los retratos forman por lo general una microserie de tres a cinco capturas por cada retratado/a. Cada uno de ellos arriesga diferentes posiciones: de frente mirando fijamente la cámara, de perfil, de espalda a la cámara girando el torso, cuello y cabeza hacia el visor, o en diagonal creando líneas centrífugas que parecieran eyectar la figura hacia fuera del marco fotográfico. La luz que se distribuye modelando rostro y busto, reafirma la posición en primer plano, despegada del fondo que puede ir desde el blanco, el gris, hasta un negro absoluto. En este sentido “*Portraire*, «retratar», es sacar hacia adelante, afuera; es presentar, del mismo modo que «*representatio*» (anterior a «*prasentatio*») es puesta adelante, puesta en presencia, e incluso ejecución ahí mismo” (Nancy, 2006, p. 51).

Cada uno de estos retratos expresa una mirada propia, personal, directa, abierta, reconcentrada, evasiva, fijando la mirada en diferentes focos,

por supuesto, en la cámara y el fotógrafo que se encuentran fuera del encuadre o en algunos casos se reconcentra en sí, en una interioridad que la misma mirada está produciendo: «Antes que cualquier otra cosa, el retrato mira: no hace más que eso, y en eso se concentra, se envía y se pierde» (Nancy, 2006, p.70). El retrato de María Valle (Fig.5) es una bella excepción. Nos niega sus ojos. Pareciera que está mirando hacia ella misma y disfrutando de su solipsismo. También podríamos decir que con este retrato Combeau elabora una imagen pensativa, pues tensa la esencia y tradición del género retrato y que en todos los casos que exponemos trabaja el «parecido íntimo» de la persona que se encuentra/fabrica otra vez mediante el tacto:

... La teoría fotográfica se aprende en una hora, las primeras nociones de práctica en un día (...) Lo que no se aprende es la inteligencia moral de lo que se va a fotografiar, ese tacto rápido que pone en comunicación con el modelo, y que es lo que permite juzgar y dirigirse hacia sus costumbres, sus ideas, según su carácter, y permite dar así, no banalmente y al azar, una indiferente reproducción plástica al alcance del último ayudante de laboratorio, sino el parecido más familiar y más favorable, el parecido íntimo. Ése es el aspecto psicológico de la fotografía, y la palabra no me parece demasiado ambiciosa. (Virilio, 1989, pp. 72-73)



**IMAGEN 5.**  
Retrato de María Valle.



**22.** Según una entrevista que nos dio Ramón Núñez, Combeau citaba a los actores en su estudio y trabajaba largas horas con ellos, dirigiéndolos en sus sesiones para que lograran ciertas posiciones y estados.

**23.** Actriz de extensa trayectoria y una de las fundadoras del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Diputada de la República en dos períodos (1965-1969 y 1990-1994).

**24.** Actriz Premio Nacional de las Artes (1988), de largo recorrido por el Teatro de Ensayo y el TEUC, formó su propia compañía que llevaba su nombre.

Todas estas formas de figurar comportan un recorte del cuerpo humano, una sección de él, casi siempre primeros planos. El vestir de cada uno de ellos es similar: visten todos igual en el sentido que los hombres llevan siempre camisa, terno y corbata y las mujeres de vestido, blusa; hay una formalidad uniforme en la diversidad. Hay un aprecio por el rostro, por la singularidad, cada cara es una persona, pero la cara del actor podrá ser (virtualmente) una cantidad indeterminable de personajes; es el rostro del mundo en el rostro de cada uno/a en particular. ¿Podemos seguir hablando de una fotografía teatral o estaríamos forzando en demasía el término? Pienso que sí, podemos, en cuanto estas fotos hechas fuera del escenario —tomadas en el estudio de Combeau<sup>22</sup>—, expresan un gesto, retienen una acción, en algunos casos tienen apariencia de neutralidad. Estos fotografiados son intérpretes a los que no se les ha entregado un texto que decir, son pura imagen, pero todas realizando esa acción esencial que ya hemos revisado: mirar. Estas fotos devuelven la mirada, esta vez, desde los artistas hacia la cámara y a través de ella se dirigen al público, a la ciudad, al país.

De este conjunto podemos ver que su efecto va escalando, del escenario teatral al escenario social:

Paralelamente a su actividad de fotógrafo teatral, Combeau es uno de los retratistas más apreciados de Santiago. Continuamente, llegan hasta sus oficinas, damas que desean ser retratadas en la misma forma como han visto los retratos de María Maluenda<sup>23</sup> o Silvia Piñeiro<sup>24</sup>, en las revistas, o jóvenes que desean copiar la expresión de un Pedro Orthus o Jorge Álvarez. Combeau se las arregla para disuadirlos, porque, como retratista, lo que interesa es obtener en el retrato no solo una versión del físico, sino de la personalidad del retratado. (*El Debate*, 1956)

Así como en algún momento hablamos del término «Écran», otro término francés nos aparece citado por el propio Vodanovic (1956) que vincula los efectos que la fotografía de Combeau provocaba sobre el Santiago y la sociedad de su época: «En su panneaux de la calle Ahumada . . .» (*El Debate*). Es desde este panneau o panel, como punto que va ampliándose, desde el centro de Santiago, mediante la fotografía hacia otros puntos de exhibición, esta vez hogares, en esta sociedad de mediados del siglo pasado, teniendo por tanto un efecto proyectivo sobre la ciudad.

Para terminar este apartado, una de las cosas que más nos han sorprendido en este afán de pesquisar el trabajo de Combeau y de pensar en lo que podría ser una fotografía teatral, fue encontrar el retrato que, en el año 1986, conocido como el «año decisivo», Combeau realiza al dictador Augusto Pinochet.<sup>25</sup>

Si bien esta fotografía va por fuera evidentemente de este contexto teatral, nos damos cuenta de que en ella se realiza una compleja puesta en escena que construye tanto a la figura como al lugar sobre el que se erige este personaje. Por una parte, parece que en la composición del cuadro en el que descubrimos que hay una pintura al fondo, un mueble (el escritorio de Pinochet) en primer plano que muestra un tallado en uno de sus vértices con figura femenina, la bandera nacional a la derecha de la figura, una sutil plataforma que sirve de soporte y la técnica del retrato. Combeau trae a esta imagen ambas formas: la de la fotografía de escena y la de la serie de los retratos. También debemos indicar que en el lugar en que fue tomada, el Salón de Audiencias, era la sala en la que al reabrirse el Palacio de la Moneda en 1981 se instalaron los retratos de Bernardo O'Higgins, realizado por José Gil de Castro, y el de Diego Portales, realizado por Camilo Domeniconi. Sin duda el hecho que haya sido llamado Combeau como retratista, por quien detentaba el poder del Estado de forma total, y este entorno pictórico conformado por célebres retratistas junto a sus iconografías del poder, confirman la aseveración que lo ubica como uno de los grandes retratistas de la época<sup>26</sup>, así como el aura dignataria que el dictador pretendía proyectar. Se advierte que puso en acción todo lo aprendido del teatro como puesta en escena. La mirada que acá exponemos de la actriz Vidia Arredondo y la de Pinochet se levantan sutilmente sobre la línea de la cámara, viendo sobre o más allá de nosotros. Hay un aire de familia entre estas dos fotografías. Es paradójal que el mismo fotógrafo que retrató a un grupo que representó en su momento este desarrollo de la cultura con enfoque estatal sea el mismo que captura la imagen de quien en su régimen destruyó las más notables trazas de ese proyecto.

**25.** Esta imagen puede ser consultada en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (<http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/287935;dc>)

**26.** Debemos sumar una fotografía realizada a Jorge Alessandri Rodríguez, presidente entre 1958-1964, que se encuentran en el sitio Fotografía Patrimonial del Museo Histórico Nacional.

**IMAGEN 6.**

Retrato de Vidia  
Arredondo.



**CONCLUSIONES**

Este artículo ha sido un intento de incoar una reflexión que nace desde el trabajo con documentos de archivo, explorando asuntos que son parte de la historia del teatro chileno y también de asuntos más amplios de la reflexión estética. Sabemos que queda aún mucho por pensar e hilvanar, pero tenemos una cierta conformidad al cruzar, como ocurrió en este caso, medios expresivos diferentes como lo son la fotografía y el teatro y analizar la productividad estética de su intercambio o mutuo acogerse.

Desde el escenario ubicado en el edificio teatral, saliendo desde él por la prensa escrita y gráfica de la época; también por la ampliación a mayor escala de las fotografías para ser emplazadas en los foyers de los teatros, para, ahora último, estar disponibles en delicados libros que han sido producidos en sendas fechas del calendario cívico de nuestro país, las fotografías de René Combeau llevan un ethos epocal en el cual el teatro era un promotor dinámico de la cultura, el arte y el desarrollo propio en que el país estaba comprometido, una época que mira con atención nuestro presente.

## REFERENCIAS

Barthes, R. (2017). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.

Benjamin, W. (2008). *Sobre la fotografía*. Editorial Pre-Textos.

Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Editorial Gustavo Gil.

Bunde, H. (Editor). (1995). *Una vida con Brecht. Recuerdos de Ruth Berlau*. Editorial Trotta.

Coccia, E. (2008). *Filosofía de la imaginación: Averroes y el averroísmo*. Adriana Hidalgo editora.

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. (1983). *Palacio de la Moneda*. Impresores Calderón y CIA LTDA.

Enaudeau, C. (1999). *La paradoja de la representación*. Paidós.

Hurtado, M (2010). *Chile Actúa. Teatro chileno. Tiempos de gloria (1949-1969). Desde la fotografía de René Combeau*. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

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

Molina, M. (2006). *Santiago que no dormía. Fotografías de Alfredo Molina La Hitte*. Lom.

Nancy, J. (2006). *La mirada del retrato*. Amorrortu.

Rodríguez, H. (2011). *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile 1900-1950*. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.

Valderas, Arturo et. al. (2022). *La fotografía de Javier Pérez Castelblanco*. Lom.

Virilio, P. (1989). *La máquina de visión*. Cátedra.

Subercaseaux, B. (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Volumen III*. Editorial Universitaria.

Wenders, W. (2016). *Los pixeles de Cézanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas*. Caja Negra.

### Otras referencias

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (3 de noviembre de 2025). *Imagen sin intervención artística con rasgado*. <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/287935;dc>

Museo Histórico Nacional. (3 de noviembre de 2025). *Retrato de Jorge Alessandri Rodríguez*. <https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/31655>

Museo Van Gogh. (3 de noviembre de 2025). *Los «Zapatos» de Vincent van Gogh de 1888: Un análisis profundo*. <https://museovangogh.org/cuadros/zapatos-2/>

Vodanovic, S. (25 de julio 1956). Combeau, fotógrafo de teatro. Un auxiliar de los periodistas. *El Debate*.

**Recepción:** 03/11/2025

**Aceptación:** 19/11/2025

**Cómo citar este**

**artículo:** Aravena, J.(2025). La fotografía teatral de René Combeau. *Teatro*, (14), 101-121.



# **Archivo de teatro chileno: Concepción (2000–2025): hacia una cartografía teatral regionalista**

**JENIFER SALAS**

**GOYCOLEA**

**CARLOS SOTO MOLINA**

**CAMILA CONTRERAS**

**BENAVIDES**

Colectivo Cartografía  
Teatral: Archivo y Teoría  
en el Biobío

## **RESUMEN**

Este texto presenta una línea de investigación en base cuantitativa-genealógica del teatro realizado en Concepción entre 2000 y 2025, con pesquisas sustentadas a partir del proyecto en curso «Archivo Teatral Chileno: Concepción 25 años», que es gestado y realizado por el Colectivo Cartografía Teatral, en colaboración con el Centro Cultural La Otra Zapatilla. El propósito del proyecto es construir una cartografía, en lo posible, de la totalidad de compañías penquistas y sus obras teatrales, realizando un registro archivístico disponible para la comunidad interesada. Con los catastros de obras realizados para las dos primeras partes del archivo, este documento puede estimar la cantidad de obras teatrales profesionales realizadas en Concepción en los últimos 25 años, entre 250 y 300 obras, además de estimar entre 30 y 40 compañías profesionales, siendo estas las primeras estimaciones globales del teatro del siglo XXI creado y estrenado en Concepción por sus artistas locales.

**Palabras Claves:** Archivo, teatro, Concepción, cartografía, regionalismo.

## **ABSTRACT**

This paper presents a quantitative and genealogical study of theater in Concepción between 2000 and 2025. The research is part of the ongoing project Archivo Teatral Chileno: Concepción 25 años (Chilean Theater Archive: Concepción 25 Years), developed by the collective Cartografía Teatral in collaboration with the La Otra Zapatilla Cultural Center. The project aims to map, as comprehensively as possible, the city's theater companies and their works, creating an open archive for researchers, artists, and the wider community. Based on catalogs compiled during the project's first two phases, the study estimates that between 250 and 300 professional productions have been created and staged in

Concepción over the past twenty-five years, involving about 30 to 40 active companies. These figures provide the first broad estimate of 21st-century theater locally produced and premiered in the city.

**Keywords:** Archive, theater, Concepción, cartography, regionalism.

### **ACTIVIDAD TEATRAL DESPUÉS DEL TUC**

Con el fin de archivar el surgimiento y proliferación de la actividad teatral de los últimos 25 años en Concepción, es que primero debemos comprender qué ocurrió luego de que en 1973 y a raíz del golpe de Estado en Chile, el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC) cesara permanentemente sus actividades. No se debe cometer el error de pensar que, entre este suceso y el surgimiento en 2024 de la nueva Escuela de Teatro de la Universidad de Concepción, no hubo formación y generaciones de teatristas. Lo cierto es que durante la dictadura y los años 90, la ausencia de formación profesional en la región del Biobío, obligó a que quien quisiera estudiar teatro tuviera que emigrar a la capital, lo que tuvo 2 consecuencias directas: 1) el debilitamiento del profesionalismo de las compañías penquistas y 2) la falta de recambios generacionales de artistas teatrales. Esto sin mencionar los intentos formativos de las compañías que resistieron en su labor teatral desde este período, como Teatro El Rostro, Teatro Caracol, entre otras.

Este proceso de «apagón cultural» y formativo teatral terminó 27 años después, el año 2000, cuando se crea la Escuela de Arte Dramático del Sur (2000-2006), primero como un diplomado en teatro por parte del Instituto Barros Arana. Si bien es cierto en los 90 hubo procesos formativos teatrales, ninguno era conducente a algún tipo de título formal. La Escuela de Arte Dramático del Sur fue la primera Escuela de teatro sistemática, desde el cierre del TUC, que logró articular a generaciones de teatristas que hasta hoy siguen en el medio penquista. Este hito tan importante es el punto de partida del Archivo Teatral Contemporáneo de Concepción.



### **LAS TRES ESCUELAS Y LAS DIEZ GENERACIONES**

El 2001 la Escuela de Arte Dramático del Sur se extiende a la carrera profesional de teatro y la institución pasa a llamarse Instituto Valle Central, realizando sus funciones hasta el año 2006, con tres generaciones egresadas (2004/2005/2006) y permitiendo a toda una generación de artistas nacidos en los años 70 y 80 acceder a la técnica y el oficio con el grado de Actor o Actriz profesional. Es pertinente mencionar, a fin de realzar la importancia del artista por sobre el número, algunos nombres de sus egresados: Evelyn Pérez, Miguel Barra, Cristian Romero, Enzo Pulido, Cristian Beltrán, Óscar Sepúlveda, Ingrid Fierro, Alejandra Moffat, Cristina Gómez, Graciela Fuentes, Karen Guevara, Carmen Moya, Felipe Díaz, Leslie Sandoval, Leyla Selman, Cristian Fierro, Mauricio Agüero, Antonieta Inostroza, Rodrigo Osses, Nery Valenzuela, Freddy Flores, Pamela Martis, Maiza Czischske, Enzo Darcangeli, Bárbara Jarpa, entre otras y otros.

Casi paralelamente se creó la formación universitaria en la Escuela de Teatro de la Universidad del Desarrollo (2001-2009) la cual inicia actividades en la sede Barros Arana, en un establecimiento que antiguamente era una casa. Con cinco generaciones (2005/2006/2007/2008/2009) la escuela estuvo activa durante 8 años. El año 2008 egresan de la generación las actrices y actores: Carolina Henríquez, Jenifer Salas, Maira Perales, Patricia Cabrera, Raúl Pizarro, Orly Pradena, Francisca Díaz, Maricarmen Ramos, Daniela Ortiz, Cesar Melo, Blas Riquelme, María José Neira, Belén Riquelme, fundadores de la compañía de teatro La Otra Zapatilla, penúltima generación a la cual posteriormente se unen Monserrat Cifuentes, Óscar Cifuentes, Daniel Espinosa, Marco Ramírez y Natalia Ferreira, actores de la última generación, el año 2009. A la fecha la compañía, con 18 años de trayectoria ininterrumpida, y más de 70 mil espectadores, está compuesta por Maira Perales, Monserrat Cifuentes, Jenifer Salas, Carolina Henríquez, Patricia Cabrera, Oscar Cifuentes, Daniel Espinosa y Oscar Oviedo. Destacamos esta compañía, porque es gracias a su personalidad jurídica y Centro Cultural que el colectivo Cartografía Teatral puede realizar este archivo. Entre otros actores y actrices destacados de la Escuela de Teatro de la Universidad del Desarrollo podemos nombrar a Valentina Durán, Roxana Concha, Belén Mora, Cristóbal Troncoso, Constanza Sarkis, Sebastián Torres, Karen Mieres, Alexis Ulloa, Viviana Flores, Soraya Fuentes, Diego Navarrete, Sindy Cárdenas, Julián Hernández y Victoria Martínez.

La tercera escuela de teatro de la primera década de los 2000 fue la Escuela de Teatro Inacap, que no alcanzó a tener egresados en Concepción, pero sí dos generaciones que entraron y debieron finalizar estudios en Santiago y luego retornar a Concepción. De esta escuela destacan los actores y actrices: Carolina Aguilera, Julio Olave, Andrea Seguel, Carolina Jiménez, Patricio Gómez, Romina Torres, Karla Ortiz y Evelyn Garrido. En resumen, la primera década de los 2000 permitió egresar diez generaciones de teatristas, tres del Instituto Valle Central, cinco de la Universidad del Desarrollo y dos de Inacap.

### **GENEALOGÍA ACADÉMICA DE LOS DOCENTES**

La Escuela Dramática del Sur y la Escuela de Teatro de la U. del Desarrollo compartieron muchos de sus docentes, ya que un gran número de ellos no vivía en Concepción, sino que viajaba de Santiago hasta la capital del Biobío para impartir clases. De ahí que aprovecharan de dar cátedras universitarias en ambas escuelas. Varios de estos docentes y artistas son hoy referentes del teatro chileno, a su vez estudiaron y ejercen docencia en destacadas escuelas de teatro como la Escuela de Teatro de la U. Católica y de la U. de Chile. Entre algunos de los docentes estuvieron Cristian Keim, Aranzazu Yankovic, Álvaro Viguera, Jesús Urqueta, Francisco Albornoz, Francisco Ossa, Marcelo Sánchez, Jimmy Dacaret, Andrés Céspedes, Paula Zúñiga, Pablo Striano y Juan Bennett (actuación); Adolfo Albornoz, Carlos Cea y Malcolm Leiva (dramaturgia / historia del teatro); Cristian Figueroa (dramaturgia); Juan Arévalo, Irina Saverskaia, Nelson Olate (voz); Igor Concha, Sherezade Perdomo (canto); Paola Aste, Cecilia Guevara (movimiento); Karin Wilkomirsky (percepción actoral); Laura de la Uz (comedia del arte); Mariela Raglianti (acrobacia); Andrés Gutiérrez (acrobacia/Butoh); Jaime Schneider (pantomima); Mariana Muñoz (circo teatro); Marcelo Parada (escenografía), entre otros. La matriz de la formación teatral penquista de los últimos 25 años fue una escuela con bases del teatro universitario capitalino.

### **EL CIERRE DE LAS ESCUELAS DE TEATRO**

Las escuelas cerraron por varios motivos, siendo los principales: 1) la división de los estudiantes en diversas escuelas, y la falta de un plan de formación de nuevos públicos e interesados a largo plazo, lo que debilitó los proyectos financieramente en relación con la cantidad de estudiantes matriculados; 2) el alto valor en honorarios del cuerpo docente que debía viajar desde Santiago y 3) la rápida saturación del

campo laboral ante la falta de teatros, espacios culturales y ofertas laborales, sin un plan de gestión de base. Las generaciones educadas en estas tres escuelas conforman un universo de más de 50 trabajadores de las artes, de los cuales varios abandonaron la práctica ante la falta de empleabilidad en el sector cultural.

De aquellos que continuaron cultivando su técnica actoral, su práctica y oficio teatral, se conformaron la mayoría de las compañías de los últimos 25 años. Si bien algunas y algunos teatristas, por ejemplo Gisel Sparza, Manuel Loyola y Pablo Villablanca, directores de las destacadas compañías Teatro La Obra, Teatro Oráculo y Teatro de Masas respectivamente, no estudiaron teatro en Concepción, sí lo hicieron la gran mayoría de los actores de sus elencos.

### **LAS 10 GENERACIONES EN LOS ÚLTIMOS 25 AÑOS DE TEATRO**

De un universo de veinticinco compañías penquistas documentadas por el proyecto de Archivo Teatral de Concepción, quince de ellas tienen la dirección artística de egresados de las diez generaciones, y de las otras diez compañías, todas tienen integrantes que pertenecen a alguna de ellas. Por lo que la influencia de las tres escuelas de los años 2000 es preponderante. Las tres escuelas son directamente responsables del resurgimiento de un ecosistema teatral profesional en Concepción en el siglo XXI, a la altura de lo que fue el TUC. Aunque fue un proceso paulatino durante la primera década, la primera compañía que marca el inicio de este periodo fue Teatro Oráculo en marzo del año 2000. Su director, Manuel Loyola, había estudiado en el Club de Teatro de Fernando González en Santiago y vuelve a Concepción para dar partida a esta compañía ese mismo año con la obra *El Lazarillo* de Tormes. Por otro lado, luego de su egreso en 2005 de la Escuela Dramática del Sur, Leyla Selman y Cristian Fierro fundan Teatro Reconstrucción; lo mismo ocurrió con Roxana Concha y Valentina Durán que saliendo de la U. del Desarrollo fundan Teatr Hoy. Dos años después, en 2007, aun dentro de la Escuela de Teatro de la U. del Desarrollo, se funda La Otra Zapatilla con toda la generación 2008 en su tercer año de carrera. En 2010 nace La Perra Teatro, dirigida por Enzo D'arcangeli, montando textos de Gonzalo Rojas y Omar Lara, importantes figuras literarias de Concepción, compañía que luego pasaría a llamarse, en 2014, La Daniel López Company. En 2011 Miguel Barra, egresado de la primera generación de la Escuela del Valle Central, funda Teatro 1. En 2012 la compañía chilena-francesa

Teatro La Obra divide sus labores en Strollad La Obra, en Francia, y Gisel Sparza pasa a dirigir en Concepción Teatro La Obra. Destacamos estas siete compañías por ser parte de la primera de las tres secciones del archivo, y por ser las más prolíficas e influyentes. Ahora que hemos reconstruido el contexto y surgimiento del Teatro penquista de los últimos 25 años, podemos dar paso a comprender las problemáticas que fundan la necesidad de una cartografía teatral para Concepción.

## **REGIONALISMO CRÍTICO:**

### **DE UN TEATRO COMPARADO A UNA CARTOGRAFÍA TEATRAL**

La inexistencia de un Archivo Teatral Contemporáneo de Concepción comprende varias razones fundamentales: 1) la falta de prácticas y hábitos de registro por parte de los artistas escénicos de la ciudad (por ejemplo, solo tres compañías tienen una página web que funciona como repositorio: La Otra Zapatilla, Teatro La Obra, Teatro Oráculo); esto se explica porque en la formación de las y los teatristas no hubo un enfoque patrimonial sobre las artes escénicas; 2) la inexistencia de instituciones culturales que resguarden la práctica y saber teatral producido en la región, pues al cerrar las escuelas de teatro los años 2000, las instituciones que permanecieron se vinculaban a la práctica más como teatros o espacios de presentación de espectáculos; 3) la falta de presupuesto enfocado en investigación en la región del Biobío. Esta tercera razón se explica por el poco desarrollo de academia dedicada a la investigación, con proyectos asociados a la producción de nuevo conocimiento en el campo cultural, que según la política cultural del Biobío 2017-2022 publicada por el antiguo Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, durante ese periodo solo correspondió al 3% del gasto en cultura en la región y la mayoría asociada a las artes visuales.

¿Cómo enfrentar entonces, desde la investigación archivística, tales problemáticas que son evidentemente provocadas por el centralismo de Chile? ¿Cómo exigirle al estado o las universidades que se hagan responsables de preservar los espectáculos que ocurren en la segunda ciudad más grande del país? ¿Qué perspectiva crítica puede ayudar a potenciar la investigación archivista de Concepción, desde su particularidad histórica y geográfica? ¿Cómo hacer un archivo desde la región o la provincia? La concentración de la Academia del Arte y el Teatro mayoritariamente en Santiago ha despojado a la práctica teatral penquista de una base o estudio de datos unificados sobre las estéticas,

poéticas y narrativas de sus creadores teatrales. Por eso, ese debe ser el primer objetivo del Archivo Teatral de Concepción, saber su propia forma y entender sus dimensiones. Surgen entonces algunas interrogantes fundamentales: ¿Cuántas obras ocurrieron en Concepción desde el 2000 al 2025? ¿Cien? ¿Mil? ¿Cuántas compañías crearon y estrenaron sus trabajos en la ciudad? ¿Diez, cincuenta o cien? Necesitamos saber de qué tamaño es la práctica teatral de los últimos 25 años.

El archivo teatral penquista se adhiere a un regionalismo crítico, que piensa las prácticas como mapas y no como estadísticas de calidad. Piensa el teatro como una expresión de la geografía y de sus habitantes, y de esa forma crea conocimiento que pueda sobreponerse al centralismo de las academias y sus registros y documentaciones, que en principio valoran siempre lo que está al centro o cerca de él. La academia documenta cerca de donde se estudia, y en ese sentido, el teatro de Concepción de los últimos 25 años siempre estuvo lejos de aquellos que tenían la práctica archivística desarrollada o de aquellos que persiguen documentar a actores, actrices y compañías de renombre y están muchas veces por ello en el centro del análisis y el registro. Sobre el regionalismo crítico, la teórica argentina Zulma Palermo (2011) lo define como una práctica:

El regionalismo crítico, como práctica comparatística decolonial, piensa cartografías otras, historias otras de las producciones culturales y literarias [teatrales] al desarticular las organizaciones jerárquicas y/o por áreas fijas desde una geopolítica anticentralista, atendiendo más bien a la pluriversalidad de sus formaciones interiores. (pp.128-129)

Es importante mencionar que el regionalismo crítico es el fundamento de la Literatura Comparada, que es el concepto en el que se basó el teórico teatral Jorge Dubatti para crear el Teatro Comparado, que en sus propias palabras es «una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.)» (2017, p. 4). Y dice también Dubatti que «La culminación del Teatro Comparado es... la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro» (2017, p. 4). Por esta razón nuestro colectivo de archivo e investigación teórica

se llama Cartografía Teatral, porque queremos redescubrir y trazar los mapas teatrales de los últimos 25 años del Biobío. Estos mapas tienen información valiosa para las y los estudiantes y estudiosos del teatro de Concepción, y para todas las personas que quieran acercarse al desarrollo histórico y territorial de esta práctica que por esencia es evanescente.

### **ARTICULACIÓN DE INSTITUCIONES, INVESTIGADORES, COMPAÑÍAS Y OBRAS**

La construcción de un archivo teatral del siglo XXI para la ciudad de Concepción ha requerido una articulación institucional y humana sin precedentes en la región en cuanto a investigación teatral. El proyecto se desarrolla en tres etapas y la primera de ellas fue adjudicada en 2025 a través del Fondo de Artes Escénicas, reuniendo al Colectivo de Investigación Cartografía Teatral, en colaboración con el Centro Cultural La Otra Zapatilla, con la difusión de la Escuela de Teatro de la Universidad de Concepción, la Escuela de Teatro de Los Ángeles, SIDARTE Biobío, y el financiamiento del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Y a ello se suman las ocho compañías que entregaron su beneplácito para el proceso de registro y documentación: Teatro Oráculo, La Otra Zapatilla, Teatro Reconstrucción, TeatrHoy, Teatro de Masas, Teatro 1, Daniel López Company y Teatro La Obra; y esperamos que este año con la adjudicación de la segunda parte podamos incluir otras dieciséis Compañías que ya también han firmado su compromiso —como también en el área de difusión— al diplomado de pedagogía teatral de la U. Católica de la Santísima Concepción y al Teatro Biobío por medio de sus instalaciones y visitas guiadas. En cuanto al equipo de investigadores de Cartografía Teatral, es constituido por Jenifer Salas, actriz y directora del área de investigación de La Otra Zapatilla, Carlos Soto, actor y presidente de SIDARTE Biobío, y Camila Contreras, profesora de la Escuela de Teatro U. de Concepción y también investigadora del grupo de investigación teatral Lenguajes Escénicos, dirigido por la doctora Patricia Henríquez. Además de Nora Fuentealba, como asesora de investigación, también actriz, y creadora de los archivos teatrales de Concepción en Dictadura.

La investigación se sustenta en un primer catastro del ecosistema teatral de Concepción, que nomina veinticinco compañías y más de doscientas veinte obras, y que corresponde al universo de investigación de la primera y segunda parte del proyecto. La triangulación de fuentes fue necesaria para dar certeza y validez de que la muestra contenida en esta documentación era efectivamente correcta, y se basa en 1)

la información recopilada por el Sidarte Biobío en sus catastros de compañías y teatristas, 2) la revisión de las carteleras históricas de las salas de teatro de Concepción desde 2000 al 2025 y 3) el testimonio de teatristas que han vivido ese periodo y que conocen en profundidad a sus pares y colegas.

COMPañÍA	OBRAS	COMPañÍA	OBRAS
La Otra Zapatilla	32	L'Aristotelia Chilensis	5
La Gaviota Podcast	2	Teatro de Masas	5
Teatro Reconstrucción	34	Microbia	10
La Fanfarrona	8	La Intrusa	4
Teatro Oráculo	11	Teatro La Pendiente	2
Teatro Resistencia	2	Borondongo	5
Teatro 1	8	La Noble Compañía	6
Teatro La Compota	7	Teatro Valle Nonguen	9
Teatro La Obra	10	Cuchitril	4
Por el bien de Diógenes	2	El Sastre	6
Teatrhyo	9	Práctica Escénica	10
El Retorno Biobío	6	Teatro el Rostro	17
La Daniel López Company	7		

**TABLA 1.**  
Compañías de teatro  
en relación a las obras  
producidas.

Algunas de estas cuantificaciones pueden sufrir modificaciones, agregando o restando una que otra obra que el autor considera de la compañía o no, además de que también se consideran obras que muchas veces fueron creadas bajo otra compañía, pero que la compañía nominada en esta lista es la heredera o actual referencia de la agrupación. Con todas esas consideraciones podemos dar un total de doscientas veintiuna obras teatrales verificadas, creadas y estrenadas en Concepción entre 2000 y 2025.

**PROYECCIONES Y CERTEZAS:**  
**ESTADÍSTICAS DEL TEATRO PENQUISTA DE LOS ÚLTIMOS 25 AÑOS**

Con estos datos, podemos hacer una proyección de lo que será el Archivo en su forma íntegra, que incluirá en una tercera parte a los trabajos que son un poco más difíciles de nominar, como aquellas obras que no se hicieron al alero de una compañía, sino que funcionaron como proyectos independientes conducentes a estrenos, pero sin nunca

reconocerse como compañía, o como también compañías que solo tuvieron un proyecto u obras profesionales que se hicieron bajo instituciones privadas y públicas como Teatro Biobío, Artistas del Acero o al alero de Universidades como la Católica de la Santísima Concepción, la Universidad de Concepción o la Universidad del Biobío. Además, también se debe incluir obras que surgen en contextos muy particulares, como fondos específicos o conmemoraciones como el Bicentenario, entre otras efemérides.

Se estima que, en estos últimos 25 años, se han realizado unas doscientas cincuenta a trescientas obras de teatro profesional en Concepción, que fueron creadas y estrenadas en la ciudad por sus artistas teatrales locales. Como también podemos decir que hay entre treinta y cuarenta compañías de teatro profesional. La mayoría de los colectivos y agrupaciones participa de la endogamia penquista teatral, que hace que casi ningún integrante de las compañías documentadas trabaje solo con una compañía. Asimismo, se constata que la mayoría de las agrupaciones y creadores provienen o se vinculan a las tres principales escuelas de formación teatral de la región en los años 2000, lo que reafirma el papel de estas instituciones como casa cuna del teatro profesional de Concepción. Con respecto al proyecto «Archivo Teatral Chileno: Concepción 25 años», esperamos que, de ser adjudicadas todas sus etapas por medio del Fondo de Artes Escénicas en su línea de investigación, pueda estar finalizado y disponible en su totalidad en el primer semestre de 2028.

## REFERENCIAS

- Palermo, Z. (2011). ¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?, en Adriana Crolla (comp.). *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Universidad Nacional del Litoral, (pp.126-136). Ediciones Especiales.
- Dubatti, J. (2017). *Teatro Comparado y territorialidad: caminos de innovación en la Teatrológica Argentina*, I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Actas.
- Consejo de las Culturas, Las Artes y el Patrimonio. (2017). *Política Cultural Regional del Biobío 2017-2022*.

**Recepción:** 03/11/2025

**Aceptación:** 24/11/2025

**Cómo citar este**

**artículo:** Salas, J., Soto, C., Contreras, C. (2025). Archivo de teatro chileno: Concepción (2000–2025): hacia una cartografía teatral regionalista. *Teatro*, (14), 123-132.



# Tras el telón de papel. La revista *El Apuntador* en la Córdoba de la poscrisis (2000-2010)

**BAAL DELUPI**

Universidad Nacional  
de Córdoba

## RESUMEN

La revista cordobesa *El Apuntador* (2000-2010) se analiza como un caso de resistencia cultural durante la crisis argentina de 2001. Surgida de un colectivo teatral, funcionó como un «dispositivo colectivo» que utilizó la palabra y la gráfica para recomponer el lazo social en un contexto de descomposición.

Su práctica fue performativa: construyó redes teatrales, defendió la autogestión, reivindicó la memoria política y criticó la banalización cultural. Evolucionó de un formato artesanal a una publicación gráfica y hasta digital (con *El Apuntador Net*), ampliando su rol mediador.

Su legado es una ética del hacer colectivo y la convicción de que la palabra, aunque frágil, crea comunidad. Su historia, un archivo vivo, invita a reflexionar sobre el sentido de sostener publicaciones independientes como «comunidades imaginadas» que se resisten a desaparecer.

**Palabras clave:** Revista cultural, *El Apuntador*, teatro, discursos, Córdoba.

## ABSTRACT

The Córdoba-based magazine *El Apuntador* (2000-2010) is analysed as a case of cultural resistance during the Argentine crisis of 2001. Emerging from a theatre collective, it functioned as a «collective device» that used words and graphics to rebuild social ties in a context of decay.

Its practice was performative: it built theatre networks, defended self-management, vindicated political memory and criticised cultural trivialisation. It evolved from a handmade format to a graphic and even digital publication (with *El Apuntador Net*), expanding its mediating role.

Its legacy is an ethic of collective action and the conviction that words, though fragile, create community. Its history, a living archive, invites reflection on the meaning of sustaining independent publications as ‘imagined communities’ that refuse to disappear.

**Keywords:** Cultural magazine, *El Apuntador*, Theatre, Speeches, Córdoba.

## INTRODUCCIÓN

Quisiera comenzar esta presentación con una escena: una ciudad del interior argentino —Córdoba— a comienzos del nuevo milenio. Venimos de la década de los noventa, con su oleada de privatizaciones, el desmantelamiento del Estado y la sensación, muy extendida, de que el proyecto colectivo se había agotado. Poco después, en 2001, la crisis estalla. Las calles se llenan de protestas, las instituciones tambalean, los ahorros desaparecen, y la palabra «futuro» parece suspendida en el aire.

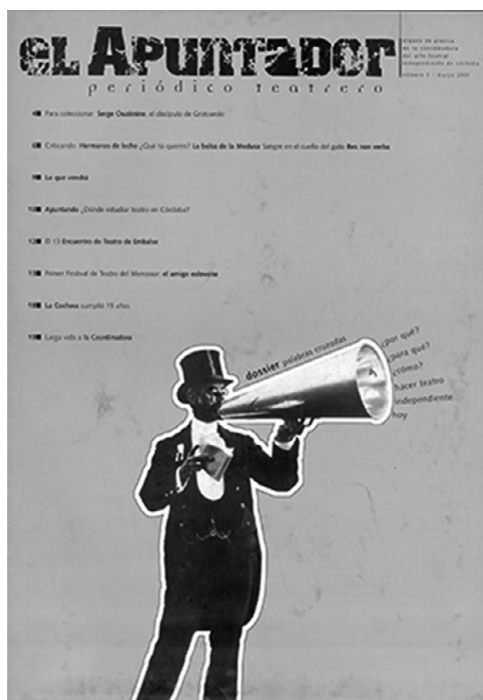
En ese contexto tan convulso, nace una revista de artes escénicas llamada *El Apuntador*. Su aparición, en el año 2000, puede parecer algo menor —una revista cultural, un grupo de teatristas, unas cuantas hojas impresas—, pero si miramos con más atención, veremos que allí se jugaba algo decisivo: una forma de resistencia cultural, un modo de volver a decir «nosotros» cuando el nosotros estaba en crisis.

Antes de entrar en ese universo, quisiera situar brevemente el punto de partida de mi investigación. Desde el año pasado venimos desarrollando, en la Universidad Nacional de Córdoba, el proyecto Archiverías contemporáneas, dirigido por Diego Vigna y yo como Coordinador, con quien creamos el Archivo de Revistas Culturales de Córdoba (ReC). Este archivo digital busca reunir, preservar y estudiar las publicaciones culturales producidas en la provincia desde el siglo XX hasta hoy. Allí confluyen más de cincuenta revistas dedicadas a la literatura, las artes, la política, la comunicación y la vida intelectual. En conjunto, constituyen un mapa vivo de la memoria gráfica de Córdoba.

Entre esas publicaciones, *El Apuntador* ocupa un lugar especial. Fue una experiencia cultural situada —no solo una revista— que existió entre los

años 2000 y 2010. Lo interesante es que, en un período de descomposición institucional y precariedad económica, este grupo eligió hacer de la palabra, la gráfica y el pensamiento colectivo un acto de afirmación.

*El Apuntador* nació de la Coordinadora del Arte Teatral Independiente de Córdoba, un colectivo que ya desde fines de los noventa venía reclamando políticas más equitativas para el teatro del interior. Entre sus integrantes estaban Sergio Osses, Virginia Cardozo y Pablo Belzagui. De allí emergió la idea de crear un periódico que diera visibilidad a la escena teatral local y que actuara como espacio de debate, de crítica y de encuentro.



**IMAGEN 1.**

*El Apuntador* N3. Fuente:  
[https://archivorec.  
ar/?page\\_id=107&item  
id=723](https://archivorec.ar/?page_id=107&item_id=723)

El primer número apareció poco antes del estallido del 2001. Al principio, el proyecto era casi artesanal: dependía de la autogestión, de la venta directa y de la colaboración voluntaria. Pronto, la precariedad del formato periódico los obligó a mutar: a partir del tercer número se convirtieron en una revista de menor tamaño, más cuidada gráficamente, con secciones estables y una periodicidad irregular, acorde al ritmo de su tiempo.

Y allí empieza, creo, lo más interesante. Porque *El Apuntador* fue, ante todo, un dispositivo colectivo. No había un equipo fijo de redactores, sino colaboradores que cambiaban en cada número: dramaturgos, críticos, diseñadores, investigadores. En 2006 se conformó un consejo de redacción con Graciela Ferrari, José Luis Arce y Virginia Cardozo, bajo la dirección de Sergio Osses.

La diagramación estuvo a cargo de jóvenes diseñadores —Matías Riga y Facundo Ramírez—, y la distribución recaía en docentes y actores del circuito independiente. En definitiva, una trama de trabajo donde la materialidad gráfica era inseparable del gesto político.

La revista se organizaba en secciones claras: un editorial, un dossier central, reseñas, homenajes, entrevistas y una sección titulada «Para coleccionar», dedicada a publicar textos teóricos sobre teatro. A partir de 2004, además, comenzó a editar obras dramáticas de autores locales y regionales, ampliando su papel como mediadora entre la producción y el público.

En 2006 dieron un salto significativo: crearon El Apuntador Net, una versión digital que anticipaba lo que Diego Vigna llamó «la década posteada». En ese sitio web convivían la agenda teatral, noticias, reseñas y materiales complementarios a la edición impresa. Fue un movimiento pionero: un grupo teatral independiente del interior argentino creando una plataforma digital cuando el acceso a internet aún era limitado y costoso. La idea era sencilla pero potente: ampliar la circulación, abrir nuevos públicos y construir comunidad.

Ahora bien, más allá de la descripción, me interesa pensar *El Apuntador* como una experiencia gráfica performativa. Es decir, como un dispositivo que no solo documenta lo que ocurre, sino que interviene en lo real. Una revista puede ser una forma de acción: produce efectos, interpela al lector, genera redes.

Para comprender la singularidad de *El Apuntador* en el ecosistema cultural cordobés, resulta productivo articular un marco teórico que problematice su lugar como artefacto discursivo. La noción de campo de Pierre Bourdieu (2002) ilumina la posición estratégica que la revista ocupó dentro del espacio social del teatro independiente. No era un

mero reflector de lo que ocurría, sino un agente activo que, a través de la consagración de ciertas prácticas, estéticas y agentes (teóricos locales, grupos autogestionados), luchaba por definir los principios legítimos de lo teatral en Córdoba. Su labor consistió en generar un capital simbólico alternativo al del mercado comercial y al del Estado provincial, estructurando una red de valor propia.

Desde la perspectiva de los discursos sociales de Marc Angenot (2010), la publicación puede leerse como un testimonio excepcional de lo decible en un momento histórico específico. Su evolución temática —de lo estrictamente teatral a lo escénico y político— no es azarosa, sino que traza un mapa de los tópicos que, en la poscrisis de 2001, se volvían pensables y enunciables dentro de un sector de la cultura. Al mismo tiempo, su opción por evitar la militancia partidaria explícita constituye una «desviación» significativa respecto de la hegemonía discursiva kirchnerista, marcando su propio territorio de legibilidad e inteligibilidad.

Finalmente, la reflexión de Jacques Derrida (2007) sobre el «mal de archivo» aporta una capa crucial. Todo archivo, según Derrida, no solo conserva, sino que produce, y lo hace bajo un impulso tanto de memoria como de olvido. *El Apuntador* fue, en este sentido, un archivo vivo y performativo. Al decidir qué grupos, qué teóricos y qué prácticas merecían ser registrados, estaba ejerciendo un acto de poder archivístico: construía una memoria canónica para el teatro independiente cordobés. Pero su «mal», su fiebre archivadora, no era un impulso nostálgico, sino un gesto de resistencia contra la amnesia cultural y la exclusión sistemática a la que estaba sometido el sector. Cada número era un acto de escritura colectiva que, al registrar, reconfiguraba activamente el presente y el futuro del campo, sosteniendo la frágil promesa de una comunidad por venir.

Esta triangulación teórica —Bourdieu, Angenot, Derrida— permite superar una lectura meramente descriptiva de sus contenidos para situar a *El Apuntador* como un operador fundamental en las luchas por la memoria, la legitimidad y la constitución de lo común en la cultura argentina de su tiempo.

## ¿QUÉ DISCURSOS CIRCULAN EN LA REVISTA?

El análisis de los contenidos de la publicación *El Apuntador* permite identificar una evolución significativa en sus ejes discursivos, correlativa a su transición de formato «periódico teatralero» a «revista de artes escénicas». Inicialmente, la publicación se concentró en la crónica de grupos teatrales con trayectoria y en la difusión de la cartelera de salas y festivales. Sin embargo, a partir de su quinto número, se evidencia una notable ampliación de su horizonte temático, incorporando sistemáticamente otras prácticas escénicas como la danza, el teatro comunitario, el teatro de objetos y la performance.



**IMAGEN 2.**

*El Apuntador* N17

Bis. Fuente: [https://archivorec.ar/?page\\_id=107&item\\_id=735](https://archivorec.ar/?page_id=107&item_id=735)

Esta expansión no constituye un mero cambio de contenidos, sino una redefinición del proyecto editorial. La decisión de modelizar nuevas temáticas e incorporar voces autorizadas para enunciarlas modificó sustancialmente el sentido artístico y político de la revista. Su perfil adquirió una densidad teórica y política más explícita, tematizando vínculos entre escena, filosofía, antropología y acción en el espacio público. Se observa la recuperación de teóricos consagrados a nivel internacional, pero con un marcado predominio de enunciadores locales y nacionales, configurando un espacio de legitimidad centrado en el campo intelectual argentino.

Este giro discursivo puede interpretarse a la luz de las transformaciones del contexto sociohistórico posterior a la crisis de 2001. El nuevo marco, caracterizado por una recuperación del orden institucional y una revitalización del debate público, posibilitó que la revista articulase alianzas estratégicas en torno a temas políticos que readquirían centralidad. No obstante, es crucial señalar que *El Apuntador* mantuvo una distancia significativa de la militancia partidaria explícita, optando por focalizar su reflexión en las intersecciones entre arte, política y sociedad desde una perspectiva situada en Córdoba.

Esta posición se comprende, a su vez, por el contexto provincial dominado por el «cordobesismo», caracterizado por un vaciamiento de las políticas culturales estructurales y una preferencia por los circuitos comerciales y los elencos foráneos. Frente a esto, la revista se erigió como una plataforma de visibilidad para la producción escénica local e independiente.

Hacia el final de su trayectoria, en los números conmemorativos de su décimo aniversario, se observa un retorno a la especificidad de la práctica teatral cordobesa, cerrando un ciclo que evidencia la naturaleza dinámica y contextual de sus preocupaciones. En conjunto, la evolución temática de *El Apuntador* no solo refleja una adaptación formal, sino una rearticulación enunciativa en sintonía con las transformaciones de un momento bisagra en el campo político-artístico argentino y local.

Podemos identificar varios núcleos o «tópicos», que reaparecen a lo largo de sus números. En primer lugar, la noción de red y encuentro: la revista funciona como un espacio de articulación de voces que intentan superar la fragmentación del campo teatral.

En segundo lugar, la tensión entre mercado e independencia: se opone a la lógica del espectáculo comercial y defiende la autogestión como valor cultural. También emerge con fuerza la idea de memoria y archivo. *El Apuntador* denuncia la falta de registros sobre la historia teatral cordobesa y plantea que recordar es un acto político. Archivar no como nostalgia, sino como resistencia.

Otro tema recurrente es el vínculo con el Estado. La revista reconoce el apoyo de instituciones como el Instituto Nacional del Teatro o la

Agencia Córdoba Cultura, pero subraya la fragilidad de esas políticas. La autogestión aparece como condición de supervivencia.

Finalmente, hay un diagnóstico más amplio sobre la crisis cultural: un campo saturado por figuras mediáticas, por la banalización de la cultura, por la pérdida de referentes críticos.

Resulta significativo mirar los últimos dos números (21 y 22). Allí se retomaron tematizaciones similares a las expuestas en la primera parte, cuando era un periódico en los que se trataban asuntos vinculados a la práctica teatral en Córdoba, específicamente, y ya no a las artes escénicas o al arte en general. Casi todos los artículos de los últimos dos números llevan la palabra «teatro»: «Teatro mimético, teatro antimimético...» por Daniela Martín; «La percepción teatral...» de Ana Yukelson; «¡Vamos al teatro!» de Paula Beaulieu, Virginia Cardoso y Mariana Pirra; «Teatro con cosas...» de Javier Swedzky; y «El teatro de objetos...» de Sandra Vargas (núm. 22), son algunos de los títulos que permiten identificar la impronta sobre el teatro. Allí se trabajan, por tanto, tópicos exclusivamente de teatro cordobés.

En conjunto, estos discursos dibujan una escena de recomposición simbólica. El teatro independiente aparece como el lugar desde donde aún es posible pensar colectivamente. Y, en ese gesto, *El Apuntador* logra algo que va más allá del teatro: se convierte en una práctica cultural que intenta suturar una fractura social.

Si observamos su trayectoria, vemos que la revista fue reconocida y premiada en varias ferias del libro —en Córdoba, Buenos Aires, Mendoza— y en encuentros iberoamericanos. Pero más allá de esos reconocimientos, su legado es menos tangible y más profundo.

Porque lo que deja *El Apuntador* es una forma de habitar la cultura: una ética del hacer colectivo, una apuesta por el pensamiento situado, una convicción de que la palabra impresa —aun frágil, aun precaria— puede crear comunidad.

Desde la perspectiva de Marc Angenot (2010), el análisis de estas temáticas y visiones de mundo reconstruyen una porción del campo artístico que volvió legibles e inteligibles los posicionamientos políticos



posteriores de la revista. Esta evolución discursiva se articula de manera indisociable con el contexto histórico: la crisis de 2001 y el posterior proceso de reconstrucción institucional y ampliación de derechos durante los gobiernos kirchneristas.

El tránsito de un formato centrado en la cartelera teatral hacia uno que incorporaba reflexiones teóricas y filosóficas no fue casual. El nuevo escenario político, particularmente a partir de 2003, creó las condiciones de posibilidad para que la publicación estableciera alianzas discursivas estratégicas y resonara con debates políticos que resurgen tras el colapso y el descreimiento generalizado. Esto no implica que la publicación careciera anteriormente de compromiso político, sino que su transformación formal coincidió con una reconfiguración enunciativa en sintonía con un momento bisagra en los campos artístico y político.



**IMAGEN 3.**

El Apuntador N15.

Fuente: [https://archivorec.ar/?page\\_id=107&item\\_id=733](https://archivorec.ar/?page_id=107&item_id=733)

Esta hipótesis se refuerza al considerar su ruptura con la Coordinadora de Teatro Independiente. Aunque se desconocen los motivos específicos, el clima social de la época —caracterizado por lo que Angenot identifica como un *pathos* dominante de enojo y rechazo a toda verticalidad— favoreció estas fracturas. El emblemático «que se vayan todos» trascendió la esfera política para cuestionar las estructuras jerárquicas en todos los ámbitos. En este contexto, la construcción de comunidades autónomas, alejadas de grupos que detentaban «dispositivos de poder» (Delupi, 2020), se convirtió en una práctica recurrente y sintomática de la época.

## CONCLUSIÓN

Al mirar hoy esas páginas desde el Archivo ReC, lo que emerge no es solo un documento histórico, sino una pregunta por nuestro presente: ¿qué significa hoy sostener una publicación cultural independiente? ¿Qué tipo de comunidad produce un archivo?

En tiempos de plataformas globales, algoritmos y circulación instantánea, *El Apuntador* nos recuerda que toda práctica editorial implica una política del tiempo y de la memoria.

Me gusta pensar, siguiendo a Bajtín (1998), que esas voces no se cierran con la última edición: quedan resonando en lo que él llamaba el «gran tiempo». Cada lectura, cada relectura, las reactualiza y las hace hablar de nuevo. Por eso, este trabajo no pretende clausurar la historia de *El Apuntador*, sino abrirla: volver a poner en diálogo sus gestos, sus textos, sus imágenes, con otras experiencias del presente.

Porque, en definitiva, cada revista cultural es también una forma de comunidad imaginada. Una trama de afectos, de ideas y de cuerpos que se niegan a desaparecer. Y en esa insistencia, en esa obstinación por escribir, editar y compartir, persiste algo del sentido más profundo de la cultura: la voluntad de seguir diciendo, incluso cuando todo parece en ruinas.

## REFERENCIAS

- Angenot, M. (2010). *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Montessor.
- Delupi, B. (2020). Atravesar el apocalipsis: el artivismo como línea de fuga del régimen capitalístico. *Elogio del apocalipsis. Concurso Nacional de Ensayo en Homenaje a Héctor Schmucler*. EDICEA.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trotta.
- Vigna, D. (2015). De la tradición de revistas al mundo virtual. Aproximación a las publicaciones culturales digitales en el campo intelectual argentino de la última década. *Pilquen*, 8, (3), 1-15.

**Recepción:** 05/11/2025

**Aceptación:** 21/11/2025

### Cómo citar este

**artículo:** Delupi, B. (2025). Tras el telón de papel. La revista El Apuntador en la Córdoba de la poscrisis (2000-2010). *Teatro*, (14), 133-143.



# ENTEPACH: a 30 años de una trayectoria teatral regional

**TANIA FAÚNDEZ CARREÑO**

Universidad del Bío-Bío

**JUAN FERRADA**

**ZAMBRANO**

TEMACHI

## RESUMEN

En 1994 la compañía Teatro Magisterio de Chillán (TEMACHI) crea el «Encuentro de Teatro Aficionado para Chillán» (ENTEPACH). Este festival se realiza una vez al año y sus meses de ejecución van fluctuando. Se hace con el apoyo de la Ilustre Municipalidad de Chillán y el diario La Discusión, entre otras instituciones. ENTEPACH, además de proveer de una tupida cartelera con obras nacionales, imparte talleres teatrales para docentes como para público general y reconoce a artistas teatrales (directores/as, actores/trices, dramaturgos/as) con el Premio «Enrique Gajardo Velásquez» (a partir de 1995). Con los años el festival cambia de nombre y en el 2000 pasa a llamarse «Encuentro Internacional de Teatro Aficionado para Chillán». Desde ese entonces, han participado compañías de Portugal, Suiza, Francia, Argentina, México, Colombia, Uruguay, entre otros. La presente investigación busca sistematizar parte de la trayectoria de ENTEPACH. Para ello, nos centraremos en las versiones del periodo que van del 2022 al 2024, a partir de fuentes primarias como afiches, programas de mano, entrevistas a agentes relevantes y la prensa local de cada época. Los resultados de esta investigación contribuirán a archivar la memoria de un festival que el pasado 2024 cumplió 30 años de trayectoria.

**Palabras clave:** ENTEPACH, TEMACHI, teatro regional de Ñuble, Chillán, Gestión Cultural.

## ABSTRACT

In 1994, the Teatro Magisterio de Chillán (TEMACHI) company created the «Chillán Amateur Theater Encounter» (ENTEPACH). This festival is held annually, though its dates vary. It is supported by the Municipality of Chillán and the newspaper La Discusión, among other institutions. In addition to offering a diverse program of Chilean plays, ENTEPACH provides theater workshops for teachers and the general public and

recognizes theater artists (directors, actors, playwrights) with the «Enrique Gajardo Velásquez» Award (since 1995). Over the years, the festival changed its name, becoming the «Chillán International Amateur Theater Encounter» in 2000. Since then, companies from Portugal, Switzerland, France, Argentina, Mexico, Colombia, Uruguay, and other countries have participated. This research aims to systematize part of ENTEPACH's history. To this end, we will focus on the festival's editions from 2022 to 2024, using primary sources such as posters, programs, interviews with key figures, and local press coverage from each period. The results of this research will contribute to preserving the memory of a festival that celebrated its 30th anniversary in 2024.

**Keyword:** ENTEPACH, TEMACHI, Regional theatre of Ñuble, Chillán, Cultural Management.

## INTRODUCCIÓN

Teatro Magisterio de Chillán (TEMACHI) es una compañía de teatro creada por profesores/as del Liceo de Niñas Marta Brunet, en 1983, en la capital regional de Ñuble. Sus fundadores/as son: Viviana Moscoso, Marcos Cifuentes, Patricio Muñoz, María Teresa Reyes, Rosa Anabalón, Margarita Alarcón, César Crisóstomo, Norka Guevara y Sergio Quezada. El grupo nace con el objetivo de montar obras de teatro para sus estudiantes y docentes, rescatando la dramaturgia nacional. De esta manera, utilizan el teatro como una herramienta pedagógica, al tiempo que forman audiencias que disfruten de las artes escénicas, promoviendo el teatro en los establecimientos educacionales. Asimismo, buscan circular los montajes por la provincia, ahora Región de Ñuble (creada en el 2018), y por el país.

El grupo se perfecciona con los años, para lo cual «La Ilustre Municipalidad de Chillán y el Centro Cultural Municipal de profesores, bajo la dirección de María Eugenia Apolonio (Q.E.P.D.), respaldaron la formación del grupo, que inició su trabajo bajo la labor de María Angélica Ramírez» (TEMACHI, p.15, 2025).

**1.** Al mes de septiembre del 2025, quienes integran la agrupación son: Viviana Moscoso, Margarita Alarcón, Juan Ignacio Ferrada, Valentina Ramos, Marcela Paredes, Rosita Anabalón, Alejandra Foradori, Carolina Marcos, César Crisóstomo, Franklin Inostroza, Isabella Riveros, María Antonieta Carrasco, Sebastián Concha, Pilar Melo, Ignacia Ramos y Norka Guevara.

**2.** Profesora de Castellano por la Universidad de Chile. Ha sido reconocida con diversos premios, tales como: Premio Municipal de Arte de Chillán (2011); Premio Regional Artes Escénicas del Biobío (2015) y Premio Regional Artes Escénicas de Ñuble (2018). A nivel dramático se destacan las obras: *Expantes*, *Tren de Medianoche*, *Mujeres*, *Matrimonio a la chilena*, *Silentes*, *Jubiladas en Cuarentena*, *Separados Puertas Adentro*, entre otras. Obras, sin publicación (Neira, 2025).

Sus primeras presentaciones teatrales se realizan en la Sala Lázaro Cárdenas, luego en el cine O´ Higgins, para pasar al gimnasio del Liceo Marta Brunet y finalmente actuar en el Teatro Municipal de Chillán. Estos cambios también se reflejan en los integrantes de TEMACHI y en la actualidad cuenta con dieciséis (16) socios/as<sup>1</sup> y personalidad jurídica (N° 44646, 1998).

En 1995 la compañía Teatro Magisterio de Chillán (TEMACHI) crea el «Encuentro de Teatro Aficionado para Chillán» (ENTEPACH), liderado por Viviana Moscoso Covarrubias<sup>2</sup>. Este festival es de carácter gratuito para la comunidad, se realiza una vez al año y sus meses de ejecución van fluctuando en cada versión. Se hace con el apoyo de la Ilustre Municipalidad de Chillán y el diario La Discusión, entre otras instituciones. ENTEPACH, además de proveer de una tupida cartelera con obras nacionales, imparte talleres teatrales gratuitos para docentes como para público general, y reconoce a artistas teatrales (directores/as, actores/trices y dramaturgos/as) con el Premio «Enrique Gajardo Velásquez» (PEGV), a partir de 1995<sup>3</sup>. Con el paso del tiempo el festival muda de nombre y en el 2000 pasa a llamarse «Encuentro Internacional de Teatro Aficionado para Chillán». Desde ese entonces, han participado compañías de Portugal, Suiza, Francia, Argentina, México, Colombia y Uruguay.

La presente investigación busca sistematizar parte de la trayectoria de ENTEPACH. Para ello, nos centraremos en las versiones del periodo que van del 2022 al 2024, a partir de fuentes primarias como afiches, programas de mano, entrevistas a agentes relevantes y la prensa local de cada época. Los resultados de esta investigación contribuirán a archivar la memoria de un festival que el pasado 2024 cumplió 30 años de trayectoria.

## **DESARROLLO**

El equipo de TEMACHI, quien organiza el ENTEPACH, está conformado de la siguiente manera:

### **Directiva TEMACHI 2025**

**Presidente:** Juan Ignacio Ferrada

**Secretaría:** Rosita Anabalón

**Tesorera:** Alejandra Foradori

## **Equipo PAOCC**

**Directora Ejecutiva:** Viviana Moscoso

**Producción General:** Juan Ignacio Ferrada

**Asesor contable:** Emilio Guede

**Asesora legal:** Carla Tapia

**Diseñador gráfico:** Guillermo Troncoso

**Periodista:** Carolina Marcos

## **Memoria**

**Diseño Editorial:** Eduardo Leblanc

**Impreso en Grupo Donnebaum**

Tal como su nombre lo indica, ENTEPACH es un «Encuentro Internacional de Teatro Aficionado para Chillán», por lo que no hay premiaciones en torno a las obras. Solo se ejecuta el Premio «Enrique Gajardo Velásquez» (PEGV), que es un galvano y un premio en dinero, consistente en \$250.000 pesos brutos, a la fecha.

Para formar parte de la cartelera de ENTEPACH, las compañías deben postular a la convocatoria que se abre cuatro meses antes de su ejecución (octubre), y se hace de forma online. El jurado que delibera la selección de las obras está compuesto por la propia organización (directiva TEMACHI y el equipo PAOCC), además de artistas e investigadores/as afines del área. Estos últimos integran el comité de forma Ad Honorem.

La organización se hace cargo de la estadía y de la alimentación de los/as integrantes, además de entregar una remuneración simbólica, pues esta no se rige por la normativa que plantea el Sindicato de Actores y Actrices de Chile, SIDARTE<sup>4</sup>. Asimismo, las compañías seleccionadas deben costear sus pasajes hasta la ciudad de Chillán. El lugar de estadía para las compañías seleccionadas se llama «La Villa del Teatro», ubicada en el centro de la ciudad y a pasos del Teatro Municipal de Chillán. «La Villa del Teatro» se crea en el Internado Liceo Bicentenario Marta Brunet de Chillán, donde se alojan y comparten la alimentación (desayuno, almuerzo y cena) durante los días que ocurre el festival.

En la cartelera vemos obras de grupos teatrales aficionados locales (TEMACHI, Teatro Libre, Teatro Experimental, ¿De qué te ríes Teatro?, entre otros), escolares con enfoque inclusivo (La Cuchara) y profe-

**3.** Las personas que han sido premiadas con este galardón han sido: Enrique Gajardo, Isidora Aguirre y Luis Boudón (1995); Mario Lorca (1996); Luis Rivano (1997); Alejandro Sieveking (1998); Héctor López (1999), Nelson Villagra (2000); Jacqueline Boudón (2001); Jaime Silva y Andrés Pérez (2002); Peggy Cordero (2003); Alicia Quiroga (2004); Jorge Díaz (2005); Fernando Cuadra (2006); Juan Radrigán (2007); Soledad Pérez (2008); Mónica Carrasco (2009); Fernando Farías (2010); Violeta Vidaurre (2011); Ramón Griffero (2012); Delfina Guzmán (2013); Fernando González (2014); Silvia Santelices (2015); Fernando Alarcón (2016); Gabriela Medina (2017); Claudio Arredondo (2018); Willy Semler (2019); Paulina Urrutia (2020); Grímanesa Jiménez (2021); Carlos Díaz (2022); Gaby Hernández (2023); Francisco Reyes (2024); Tamara Acosta (2025).

**4.** Véase [sidarte.cl](http://sidarte.cl)



**5.** La Universidad ARCIS funcionó del 31 de marzo de 1982 al 31 de enero del 2021, fecha en que fue cerrada definitivamente, tras una crisis financiera.

**6.** Enrique Gajardo Velásquez (San Carlos, 1923 - Chillán, 1999) fue una de las personas que más contribuyó al desarrollo de las artes escénicas en Chillán. Profesor de Historia y Geografía del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, además cultivó una gran vocación por el periodismo, el teatro, la dramaturgia y la radiodifusión. Integró el grupo del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941); fundó, junto a Ciro Vargas, el Instituto de Extensión Cultural de Chillán (INECUC, 1948), creó el Grupo de Teatro Experimental de Chillán (1951), y fundó el Teatro de la Universidad de Chile en Ñuble (1970). Su nombre es reconocido a nivel regional. Desde 1995 ENTEPACH entrega todos los años una distinción en su nombre, en agradecimiento al apoyo brindado a la actividad durante los primeros años, Premio

sionales mixtas (con actores/trices aficionados). Como la región de Ñuble no cuenta con una carrera profesional de Licenciatura en Artes con mención en Actuación Teatral o Licenciatura en Teatro, la mayoría de sus intérpretes son profesores/as de Castellano y Comunicación, Historia y Geografía, Inglés, Matemáticas, Educación General Básica, Educación Diferencial, Artes Visuales y Diseñadores Gráficos, los cuales han tomado talleres informales en el ámbito de las artes escénicas (Faúndez y Arias, 2024). Asimismo, las compañías locales, mixtas en su mayoría, están compuestas por actores/trices profesionales egresados/as de la Universidad de Chile, Universidad de Valparaíso, Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS)<sup>5</sup>, Universidad de Antofagasta, además de egresados del Instituto ARCOS e Instituto AIEP, y escuelas de teatro como el Club de Fernando González. Algunas compañías mixtas son: Teatro Espectro, Teatro Los Grillos, Teatro del Alma, Teatro La Matriz, Butaca del Sol, María Nadie.

En el periodo 2022–2024, en la jornada inaugural del Festival en el Teatro Municipal de Chillán, se reconocieron con el Premio «Enrique Gajardo Velásquez»<sup>6</sup> a los/as siguientes artistas:

**2022:** Carlos Díaz León (actor)<sup>7</sup> – versión N° 27 ENTEPACH

**2023:** Gaby Hernández Gómez (actriz)<sup>8</sup> – versión N° 28 ENTEPACH

**2024:** Francisco Reyes Morandé (actor)<sup>9</sup> – versión N° 29 ENTEPACH

Como se puede apreciar, los nombres de los/as elegidos corresponden a actores y actrices de larga trayectoria vinculados a la televisión nacional, en particular a trabajos realizados en teleseries. La premiación de estos artistas se realiza en el acto inaugural del festival, el cual se inicia con una obra en la que actúa el actor o actriz reconocido/a, a excepción de la premiación de Carlos Díaz León. Como son figuras públicas, el día de la función inaugural permite que se replete la Gran Sala del Teatro Municipal de Chillán.

La programación del ENTEPACH versión N° 27, se ejecutó del 17 al 22 de enero del 2022. Las obras de esta versión fueron las siguientes:

## Lunes 17 enero

<b>Obra</b>	<i>Tu diferencia, tu talento</i>
<b>Compañía</b>	Taller de Teatro inclusivo La cuchara
<b>Dirección/ dramaturgia</b>	Valeska Williams
<b>País</b>	Chile, Chillán
<b>Estreno</b>	2022
<b>Lugar</b>	Sala Claudio Arrau, Teatro Municipal de Chillán <i>Teatro familiar</i>

<b>Obra</b>	<i>Las Brutas</i>
<b>Compañía</b>	TEMACHI
<b>Dirección</b>	Viviana Moscoso
<b>Dramaturgia</b>	Juan Radrigán
<b>País</b>	Chile, Chillán
<b>Estreno</b>	2022
<b>Lugar</b>	Gran Sala Teatro Municipal de Chillán

## Martes 18 enero

<b>Obra</b>	<i>Osh y la fábrica de botones</i>
<b>Compañía</b>	¿De qué te ríes Teatro?
<b>Dirección/ dramaturgia</b>	Omar Bustos
<b>País</b>	Chile, Chillán
<b>Estreno</b>	2021
<b>Lugar</b>	Gran Sala Teatro Municipal de Chillán <i>Teatro familiar</i>
<b>Obra</b>	<i>El durmiente</i>
<b>Compañía</b>	My friend Tito teatro /Compañía Chilena Australiana
<b>Dirección</b>	Víctor Quiroga
<b>Dramaturgia</b>	My friend Tito teatro
<b>País</b>	Chile / Australia
<b>Estreno</b>	2022
<b>Lugar</b>	Gran Sala Teatro Municipal de Chillán. <i>Teatro familiar</i>

EGV. Además, Enrique Gajardo se llama una sala en la Biblioteca Municipal de Chillán Volodia Teitelboim, y el Centro Cultural Municipal de Chillán lleva su nombre (Reyes, 2024).

**7.** El miércoles 19 de enero de 2022 se hace entrega del premio en el Teatro Municipal de Chillán. No hay obra asociada a Carlos Díaz León.

**8.** G. Hernández se presenta el 23 de enero del 2023, a las 20:00 horas, con Molly Bloom. Obra estrenada el año 2022, basada en el capítulo final del Ulises, de James Joyce. Concepto y dirección: Jan Lawers y Viviane De Muynck; Elenco: Gaby Hernández; Asistente de dirección: Sofía Solís Canales; Producción: Needcompany; Coproducción: Fundación Teatro a Mil / Needcompany. Esta función se da gracias a un convenio entre ENTEPACH y Teatro a Mil (se aplica una rebaja arancelaria a la obra. El valor total es financiado por el Teatro Municipal de Chillán).

9. F. Reyes Morandé se presentó el 24 de enero del 2024, a las 20:00 horas con *Encuentros breves con hombres repulsivos*. Obra estrenada el año 2020 (online), adaptación teatral que el reconocido director argentino Daniel Veronese hizo a partir de la novela de David Foster Wallace. Dirección y adaptación: Daniel Veronese; Autor: David Foster Wallace; Elenco: Francisco reyes y Marcelo Alonso; Asistente de dirección: Francisco Alborno; Producción: Cristóbal Pizarro; Coproducción: Fundación Teatro a Mil y Teatro Finis Terrae. La función se da gracias a un convenio entre ENTEPACH y Teatro a Mil (se aplica una rebaja arancelaria a la obra. El valor total es financiado por el Teatro Municipal de Chillán).

<b>Miércoles 19 enero</b>	
<b>Musical</b>	<i>Murga Homasuti Centro Cultural</i>
<b>País</b>	Chile, Talca
<b>Lugar</b>	Recorrido por el centro de Chillán
<b>Obra</b> <i>De tacones y fusiles</i>	
<b>Compañía</b>	Teatro-pella
<b>Dirección</b>	Santiago Mendoza
<b>Dramaturgia</b>	Teatro-pella, basada en una crónica de Pedro Lemebel
<b>País</b>	Chile, Temuco
<b>Estreno</b>	2022
<b>Lugar</b>	Gran Sala Teatro Municipal de Chillán
<b>Jueves 20 de enero</b>	
<b>Obra</b>	<i>Petrona, la hija de Pedro Urdemales</i>
<b>Compañía</b>	Payasita Jandi
<b>Dirección</b>	Nancy Villarreal
<b>Dramaturgia</b>	Adaptación de los Cuentos de Pedro Urdemales
<b>País</b>	Chile, San Ignacio
<b>Estreno</b>	2021
	<i>Teatro familiar</i>
<b>Obra</b>	<i>Tejiendo</i>
<b>Compañía</b>	Compañía en el aire
<b>Dirección</b>	Soraya Sepúlveda
<b>País</b>	Chile, Pinto
<b>Estreno</b>	2018
<b>Lugar</b>	Gran Sala Teatro Municipal de Chillán
	<i>Circo / familiar</i>

<b>Viernes 21 de enero</b>	
<b>Obra</b>	<i>Atletis Entretis Clown</i>
<b>Compañía</b>	Walymai
<b>Dirección/ dramaturgia</b>	Mauricio Cepeda
<b>País</b>	Chile, Talca

**Estreno** 2021  
**Lugar** Gran Sala Teatro Municipal de Chillán  
*Teatro familiar*

**Obra** *La Génesis*  
**Compañía** Butaca del Sol  
**Dirección/  
dramaturgia** Francisco Cea

**País** Chile, Chillán  
**Estreno** 2021  
**Lugar** Gran Sala Teatro Municipal de Chillán

### **Sábado 22 de enero / Cierre**

**Musical** *Grupo Cacho e' paragua*  
**País** Chile, Chillán  
**Lugar** Gran Sala Teatro Municipal de Chillán

Como se puede observar, de las 9 obras que se presentaron, 4 de ellas provienen de la comuna de Chillán, 1 de Pinto y 1 de San Ignacio (Provincia de Diguillín, 6 en total). Mientras que la presencia regional se da con la participación de 1 obra de la ciudad de Temuco (Región de La Araucanía) y 1 de la comuna de Talca (Región de Maule). A nivel internacional observamos la presencia de la compañía chilena-australiana. Finalmente, por el lado musical, tenemos la participación de una murga de Talca (Región de Maule) y un grupo de cumbia de Chillán.

La versión N° 27 (2022), además de las funciones de enero, incluyó presentaciones de obras en comunas de la región, en el mes de agosto y octubre. Las obras que se presentaron fueron: *Egoísta, eres gigante* (comuna Chillán, junio); *Viva la Ópera* (extracto) (comuna Chillán, agosto), *Osh y la fábrica de botones* (comuna Ñipas, octubre); *De tacones y fusiles* (Comuna Coihueco, octubre); y *Viejas Locas* (comuna Coelemu, octubre).

Como se pudo observar, esta versión contempló una obra representada por estudiantes de educación general básica con enfoque inclusivo (Cía. La Cuchara), 5 estudiantes con TEA (Trastorno de Espectro Autista) y DMI (Discapacidad Cognitiva Moderada), de 5to, 6to y 7mo Básico del

Liceo Narciso Tondreau de Chillán. En total, en la versión del 2022, se exhibieron 7 obras destinadas al público familiar y 4 destinadas al público general.

Finalmente, los talleres que se impartieron apuntaron a las líneas de formación actoral y un taller de risoterapia, relatadas por artistas masculinos de la comuna de Chillán:

### **Taller de construcción del personaje**

**Facilitador:** Pedro Villagra

**País:** Chile, Chillán

**Público:** Jóvenes y Adultos

**Lugar:** Centro Cultural Municipal de Chillán

**Fecha:** del 18 al 21 de enero

### **Taller de Teatro físico**

**Facilitador:** Sebastián Berríos

**País:** Chile, Chillán

**Público:** Jóvenes y adultos

**Lugar:** Gimnasio Liceo Bicentenario Marta Brunet

**Fecha:** 18 de enero

### **Taller de Risoterapia**

**Facilitador:** Mauricio Cepeda

**País:** Chile, Chillán

**Público:** Niños +8

**Lugar:** Gimnasio Liceo Bicentenario Marta Brunet

**Fecha:** 21 de enero

Por su parte, la programación del ENTEPACH versión N° 28, se ejecutó del 23 al 28 de enero del 2023. Las obras de esta versión incluyen puestas en escena de países como Argentina (2), Brasil (1) y España (1), además de compañías de las regiones Metropolitana (2) y de Ñuble (1). Y la coproducción que realiza Teatro a Mil (Bélgica/Chile).

### **Lunes 23 de enero**

<b>Obra</b>	<i>Molly Bloom</i>
<b>Compañía</b>	Needcompany
<b>Concepto y dirección</b>	Jan Lawers y Viviane De Muynck
<b>Coproducción</b>	Fundación Teatro a Mil
<b>Estreno</b>	2022
<b>Lugar</b>	Gran Sala del Teatro Municipal de Chillán.

### **Martes 24 de enero**

<b>Obra</b>	<i>Casting</i>
<b>Compañía</b>	Plan Cuadrante
<b>Dirección/ dramaturgia</b>	Mateo Iribarren
<b>País</b>	Chile, Santiago
<b>Estreno</b>	2022
<b>Lugar</b>	Gran Sala del Teatro Municipal de Chillán

### **Miércoles 25 de enero**

<b>Obra</b>	<i>10 minutos de lucidez</i>
<b>Compañía</b>	Teatro Labirinto
<b>Dirección/ dramaturgia</b>	Daniel Alberti
<b>País</b>	Brasil
<b>Estreno</b>	2022
<b>Lugar</b>	Gran Sala del Teatro Municipal de Chillán <i>Danza-Teatro</i>

### **Jueves 26 de enero**

<b>Obra</b>	<i>Cucú, Pajarito de madera</i>
<b>Compañía</b>	La rueda Títeres
<b>Dirección/ dramaturgia</b>	Ismael Moragas
<b>País</b>	Argentina
<b>Estreno</b>	2021
<b>Lugar</b>	Gran Sala del Teatro Municipal <i>Teatro familiar</i>

### **Viernes 27 de enero**

<b>Obra</b>	<i>El Sr. de los trompos</i>
<b>Compañía</b>	Penélope y Aquiles
<b>Dirección/ dramaturgia</b>	Penélope y Aquiles
<b>País</b>	Chile / España
<b>Estreno</b>	2017
<b>Lugar</b>	Frontis gobernación Chillán <i>Circo teatro / familiar</i>

<b>Obra</b>	<i>El divino Anticristo</i>
<b>Compañía</b>	La teta izquierda
<b>Dirección</b>	Natalia Grez
<b>Dramaturgia</b>	Mateo Iribarren
<b>País</b>	Chile, Santiago
<b>Estreno</b>	2019
<b>Lugar</b>	Gran Sala del Teatro Municipal

### **Sábado 28 de enero**

<b>Obra</b>	<i>Menjunjes</i>
<b>Compañía</b>	Menjunjes
<b>Dirección/ dramaturgia</b>	Demian Prieto
<b>País</b>	Argentina
<b>Estreno</b>	2009
<b>Lugar</b>	Quinchamalí <i>Clown / familiar</i>

### **Delegación Oriente**

<b>Obra</b>	<i>Egoísta, eres gigante</i>
<b>Compañía</b>	Sumatoria
<b>Dirección/ dramaturgia</b>	Osvaldo Varas
<b>País</b>	Chile, Chillán
<b>Estreno</b>	2022
<b>Lugar</b>	Los Volcanes, Chillán <i>Teatro familiar</i>

Asimismo, los talleres que se impartieron siguen la senda de la perfección actoral, además de talleres vinculados a desarrollar habilidades con objetos:

### **Taller de actuación**

**Facilitadora:** Silvia Marín

**País:** Chile, Santiago

**Público:** Jóvenes, adultos y adultos mayores

**Lugar:** Centro Cultural Municipal de Chillán

**Fecha:** 25 y 26 de enero

### **Taller Aprende a jugar con el trompo**

**Facilitador:** Pablo Potocnjak

**País:** Chile / España

**Público:** Niños, jóvenes y padres

**Lugar:** Obra gruesa Teatro Municipal de Chillán

**Fecha:** 26 de enero

### **Taller El proceso de las máscaras**

**Facilitadora:** Jacinta Egaña

**País:** México

**Público:** Artistas escénicos y todo público

**Lugar:** Centro Cultural Municipal de Chillán

**Fecha:** 26 y 27 de enero.

Además de esta tupida cartelera y talleres, en esta versión se exhibió la película *Bovary* (2021), de Jaco Van Dormael (Bélgica), en el Centro Cultural Municipal Chillán.

Finalmente, la versión N° 29, se ejecutó del 24 al 27 de enero del 2024 y contempló obras de países como Argentina (2), Portugal (1) y México (1), además de las regiones Metropolitana (2), de Ñuble (1), Valparaíso (1), y la coproducción de Teatro a Mil (Chile/Argentina). Todas ellas se realizaron en el Teatro Municipal de Chillán y el Centro Cultural Municipal de la misma ciudad.



### **Miércoles 24 de enero**

<b>Obra</b>	<i>Encuentros breves con hombres repulsivos</i>
<b>Autor</b>	David Foster Wallace / adaptación D. Veronese
<b>Dirección</b>	Daniel Veronese
<b>Coproducción</b>	Fundación Teatro a Mil y Teatro Finis Terrae
<b>País</b>	Chile / Argentina
<b>Lugar</b>	Gran Sala Teatro Municipal de Chillán.

### **Jueves 25 de enero**

<b>Obra</b>	<i>Fermín Morá</i>
<b>Compañía</b>	Fermín Morá
<b>Dirección/ dramaturgia</b>	Martín Frattini
<b>País</b>	Argentina
<b>Estreno</b>	2023
<b>Lugar</b>	Centro Cultural Municipal Chillán

<b>Obra</b>	<i>Cadáver Exquisito</i>
<b>Compañía</b>	La Exquisita
<b>Dirección/ dramaturgia</b>	Improvisación en el momento
<b>País</b>	Chile, Santiago
<b>Estreno</b>	2022
<b>Lugar</b>	Sala Claudio Arrau Teatro Municipal Chillán / Centro de Cumplimiento Penitenciario Chillán

<b>Obra</b>	<i>Valiente, la mujer que cruzó Los Andes</i>
<b>Compañía</b>	Valiente teatro
<b>Dirección</b>	Tato Villanueva
<b>Dramaturgia</b>	Yamila Colombo
<b>País</b>	Argentina, Chile (Curicó)
<b>Estreno</b>	2022
<b>Lugar</b>	Gran Sala Teatro Municipal de Chillán

### **Viernes 26 de enero**

<b>Obra</b>	<i>Galatea, mi amiga espacial</i>
<b>Compañía</b>	El ojo teatro
<b>Dirección</b>	Celeste Fernández
<b>Dramaturgia</b>	Inspirada en el libro Ami el niño de las estrellas Enrique Barrios

**País** Chile, Santiago  
**Estreno** 2023  
**Lugar** Centro Cultural Municipal Chillán

**Obra** *Biroca*  
**Compañía** ¿De qué te ríes Teatro?  
**Dirección** Sergio Cofré  
**Dramaturgia** Omar Bustos  
**País** Chile, Chillán  
**Estreno** 2023  
**Lugar** Centro Cultural Municipal Chillán

**Obra** *Samotracias*  
**Compañía** Makina de Cena  
**Dirección** Carolina Santos  
**Dramaturgia** Basada en *Les Samothraces*, de Nicole Caligaris  
**País** Portugal  
**Estreno** 2022  
**Lugar** Gran Sala Teatro Municipal de Chillán.

### **Sábado 27 de enero**

**Obra** *Sor Raimunda*  
**Compañía** Gestos  
**Dirección/**  
**dramaturgia** Paco Gutiérrez  
**País** México  
**Estreno** Reestreno ENTEPACH 29  
**Lugar** Sala Claudio Arrau, Teatro Municipal de Chillán

**Obra** *Inextinguible*  
**Compañía** Colaboraciones en distancia  
**Dirección/**  
**dramaturgia** Katty López  
**País** Chile, Valparaíso  
**Estreno** 2022  
**Lugar** Gran Sala Teatro Municipal de Chillán

Por otra parte, los talleres que se impartieron se focalizaron en la actuación, la risoterapia y la dirección escénica, impartidos por artistas masculinos y femeninas, provenientes de las ciudades de Curicó, Talca y Temuco:

#### **Taller Clínica de Risoterapia**

**Facilitadora:** Mauricio Cepeda

**País:** Chile, Talca

**Público:** Jóvenes, adultos y adultos mayores

**Lugar:** Centro Cultural Municipal de Chillán

**Fecha:** 25 y 26 de enero

#### **Taller Seminario intensivo de actuación**

**Facilitador:** Yamila Colombo

**País:** Argentina / Chile, Curicó

**Público:** Adultos

**Lugar:** Centro Cultural Municipal de Chillán

**Fecha:** 25, 26, y 27 de enero

#### **Taller Montaje Escénico**

**Facilitadora:** Óscar Salinas

**País:** Chile, Temuco

**Público:** Artistas escénicos, profesores e interesados en las Artes Escénicas

**Lugar:** Centro Cultural Municipal Chillán

**Fecha:** 25, 26 y 27 de enero.

#### **REFLEXIONES FINALES**

Si bien ENTEPACH es un encuentro teatral de larga trayectoria a nivel nacional, su impacto en el área de las artes escénicas chilenas resulta limitado. Según su directora, Viviana Moscoso, este impacto no se ha medido con instrumentos formales, sino que a través de la experiencia directa con el público y la constatación de las salas llenas durante los primeros quince años de desarrollo (Ferrada, 2025). Esta situación ha derivado en una débil difusión nacional e internacional, así como al registro insuficiente de sus actividades en la sociedad. Aunque hay notas de prensa locales, no pudimos hallar reseñas críticas en torno a las funciones de las obras. Es decir, la prensa local se hace presente mediante el registro del acontecimiento.

Por otro lado, el reconocimiento otorgado a personalidades del ámbito del teatro (directores/as, actores/trices, dramaturgos/as), se limita a figuras faranduleras, dejando al debe a lxs creadorxs locales o de regiones próximas, afirmando el reconocimiento desde el centralismo cultural de Santiago. Según la directora Viviana Moscoso, la elección de premiados responde muchas veces a un criterio mediático, ya que el público chillaneño se siente más atraído por actores conocidos de la televisión y el cine, lo que asegura mayor asistencia a las jornadas. Sin embargo, comenta, que el ideal sería distinguir a artistas de las “tablas” y no limitarse únicamente a figuras de la farándula (Ferrada, 2025).

En esta misma línea, la calidad de las obras que se exhiben en el Encuentro es diverso, pues se pueden encontrar obras profesionales como amateur, por su misma naturaleza de teatro aficionado, a nivel nacional como internacional. Esto se debe a dos motivos, el primero planteado al inicio, ya que las obras profesionales no tienden a postular a este tipo de Encuentros por la calidad de lo que se les ofrece: autofinanciarse los traslados, bajos honorarios y una estadía comunitaria. Por ello, este proyecto es poco atractivo para la producción y creación artística local.

El segundo motivo está vinculado al propio estilo organizativo que se ha consolidado históricamente en el encuentro, pero que también puede desencadenar dificultades a la hora de proyectarse hacia el futuro. Como se trata de un encuentro que comenzó gestionado por la comunidad y difundido en gran parte por el boca a boca, la diversidad de obras se vuelven una limitación estructural pero también parte de lo que caracteriza al ENTEPACH a lo largo de sus treinta años de existencia (Ferrada, 2025).

Al parecer, el único proyecto nacional que saca partido de ENTEPACH es Teatro a Mil, quien trae una obra del actor/triz reconocido. El valor de la obra de Teatro a Mil supera con creces el pago de todas las funciones presentadas en los días que dura el festival, el cual es pagado por la Ilustre Municipalidad de Chillán. Esto genera una disparidad salarial entre los/as creadores que se presentan en el festival y la obra (coproducción internacional) de Teatro a Mil, pues incluye un/a intérprete televisivo, que, si bien garantiza público para los próximos días, también resalta la precariedad estructural del encuentro, donde incluso el premio al home-najeado debe financiarse con el aporte de la compañía (Ferrada, 2025).

A 30 años de su trayectoria, ENTEPACH representa la fuerza de la autogestión comunitaria que lo ha mantenido vigente, pero también las limitaciones de la gestión cultural no profesional y el peso del centralismo regional de Santiago. Su proyección depende de equilibrar estas dos tensiones para fortalecer el reconocimiento a creadores locales consolidando la formación de nuevas audiencias y reestructurar una nueva orgánica de trabajo que permita la correcta postulación y ejecución de proyectos. Históricamente la organización ha tenido que lidiar con el otorgamiento del financiamiento municipal, lo que ha limitado la consolidación de procesos y la existencia de espacios de trabajo estables que posibiliten estructurar equipos permanentes.

Actualmente ENTEPACH versión N° 30 (2025) no pudo realizarse debido a una rendición económica mal ejecutada. Si bien la deuda fue regularizada, se redujo el presupuesto para la realización del encuentro y se ha tenido que realizar únicamente una celebración conmemorativa de sus 30 años, sin poder concretar una convocatoria abierta para las compañías amigas que nos han acompañado durante estos años.

#### REFERENCIAS

- Faúndez Carreño, T., & Arias Burgos, G. (2024). SIDARTE Ñuble: 5 años de lucha sindical (2019-2024). *Teatro*, (12), 73-93. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77517>
- Ferrada Zambrano, J. (2025, octubre). Entrevista a Viviana Moscoso directora ejecutiva de ENTEPACH, Entrevista Zoom, 2 de octubre.
- Neira Sanhueza, B. (2025). Los inicios del teatro en Chillán y la germinación del teatro en TEMACHI. Memoria institucional 40 años. (pp. 22-25).
- Reyes Coca, M. (2024). Enrique Gajardo Velásquez (1923-1999): disruptor del Teatro Moderno en Chillán. *Teatro*, (12), 94-103. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77518>
- TEMACHI. Memoria institucional 40 años (2025).

## Webgrafía

Sindicato de Actores y Actrices de Chile: <https://sidarte.cl/> (revisado el 4 de agosto 2025)

TEMACHI: <https://temachi.cl/> (revisado el 4 de agosto 2025)

Catálogo Molly Bloom: <https://teatroamil.cl/en/que-hacemos/circulacion-nacional-e-internacional/catalogo/molly-bloom/> (revisado el 29 de agosto 2025)

Catálogo Encuentros breves con hombre repulsivos: <https://www.fundacionteatroamil.cl/en/que-hacemos/circulacion-nacional-e-internacional/catalogo/encuentros-breves-con-hombres-repulsivos/> (revisado el 29 de agosto 2025)

## ANEXO FOTOGRÁFICO



### IMAGEN 1.

Premio Enrique Gajardo Velásquez: Carlos Díaz León. ENTEPACH N° 27, enero 2022. Fotografía de Carolina Marcos. En la foto, de izquierda a derecha, Alcalde Camilo Benavente, Actor Carlos Díaz y Directora ENTEPACH Viviana Moscoso.

### IMAGEN 2.

[página opuesta]  
Lanzamiento ENTEPACH N° 28, agosto 2022, Gran Sala Teatro Municipal de Chillán. Fotografía de Carolina Marcos. En la foto, de izquierda a derecha: Presidenta TEMACHI Margarita Alarcón, Directora ENTEPACH Viviana Moscoso, Concejala Brígida Hormazábal, Directora TMCH Virna Veas, Seremi MINCAP Scarlett Hidalgo.

**IMAGEN 3.**

Murga tradicional  
ENTEPACH N° 28, enero  
2023. Fotografía de  
Carolina Marcos.



**IMAGEN 4.**

Punto de prensa  
inauguración ENTEPACH  
N° 29, enero 2024, Sala  
Claudio Arrau Teatro  
Municipal de Chillán  
(TMCH). Fotografía de  
Carolina Marcos.  
Miembros del staff  
TEMACHI junto al  
Premio Enrique Gajardo  
Velásquez: Francisco  
Reyes (polera verde  
musgo), Director  
Francisco Alborno, z,  
Directora ENTEPACH  
Viviana Moscoso,  
Productor FITAM Andrés  
García, Directora TMCH  
Virna Veas, Actor Marcelo  
Alonso, Presidenta  
TEMACHI Margarita  
Alarcón.



**Recepción:** 03/11/2025  
**Aceptación:** 19/11/2025  
**Cómo citar este  
artículo:** Faúndez,  
T., Ferrada, J. (2025).  
ENTEPACH: A 30 años de  
una trayectoria teatral  
regional. *Teatro*, (14),  
145-163.







*Digital Humanities and  
Performance Memory:  
An Interdisciplinary  
Prototype for the DAE  
Center of the Municipal  
Theater of Santiago*

# **Humanidades digitales y memoria escénica: prototipo interdisciplinario para el Centro DAE del Teatro Municipal de Santiago**

**PÍA GUTIÉRREZ,  
MANUELA GARRETÓN,  
JOSÉ MANUEL  
IZQUIERDO, LAURA  
RAMOS Y AGUSTINA VIDAL**  
Pontificia Universidad  
Católica de Chile

## **RESUMEN**

La preservación del patrimonio digital de las artes escénicas (AA.EE.) en Chile enfrenta un desafío crítico, caracterizado por la proliferación de iniciativas de digitalización carentes de un marco archivístico y de conservación sostenible. Esta situación ha generado acervos digitales vulnerables, fragmentados y de difícil acceso. El presente texto expone el proyecto de investigación interdisciplinario «Prototipos sostenibles para archivos digitales de Artes Escénicas en Chile», que aborda esta problemática mediante una metodología que fusiona la archivística, el diseño de experiencias de usuario y los estudios de artes vivas.

Utilizamos como caso de estudio central el Centro de Documentación de las Artes Escénicas (DAE) del Teatro Municipal de Santiago, una institución cuyo acervo de aproximadamente 60.000 a 80.000 objetos enfrenta la dualidad de gestionar tanto el patrimonio histórico como los datos de la producción escénica viva. El DAE se convirtió en un caso de estudio paradigmático y urgente tras sufrir un ciberataque en abril de 2024, que resultó en la pérdida catastrófica de su base de datos y catálogo web, obligando a la institución a operar de forma enteramente manual.

A partir de un diagnóstico cualitativo profundo —que incluyó el mapeo de flujos documentales, actores y procesos— analizamos la situación del DAE, identificando sus puntos críticos. Como respuesta, desarrollamos una propuesta de lo que podría ser un plan de acción escalonado. Los pilares de esta propuesta son: 1) la creación de un nuevo cuadro de clasificación archivístico que diferencia el fondo histórico cerrado de las colecciones y fondos en crecimiento; 2) la implementación de un

esquema de metadatos robusto y normalizado de 15 campos, basado en un híbrido de estándares Dublin Core e ISAD-G; y 3) una propuesta de diseño de experiencia de usuario (UX) que contempla dos niveles de acceso interno (uso histórico, marketing, administrativo) y externo (académicos, público cautivo y nuevas audiencias), cada uno con diferentes características. Enfocando este último, se ha propuesto la visibilización y la narración de historias (*storytelling*) para conectar con nuevas audiencias por medio del acervo documental. Este prototipo busca no solo reconstruir el archivo perdido, sino ofrecer una base para su crecimiento sobre principios de sostenibilidad, accesibilidad e interoperabilidad, sirviendo como un modelo escalable para otras instituciones de artes escénicas en Chile y la región.

**Palabras Clave:** Archivos de artes escénicas, diseño de experiencia de usuario, conservación digital, Teatro Municipal de Santiago, patrimonio digital.

#### **ABSTRACT**

The digital preservation of Chile's performing arts heritage faces a critical challenge, marked by the proliferation of digitization initiatives that lack a sustainable archival and conservation framework. This has led to vulnerable, fragmented, and hard-to-access digital collections. This article presents the interdisciplinary research project «Sustainable Prototypes for Digital Archives of the Performing Arts in Chile», which addresses this issue through a methodology that integrates archival science, user experience design, and live arts studies.

Our central case study is the Performing Arts Documentation Center (DAE) of the Municipal Theater of Santiago, an institution whose collection of approximately 60,000 to 80,000 objects must manage both historical heritage and live performance data. The DAE became a paradigmatic and urgent case after suffering a cyberattack in April 2024, which caused the catastrophic loss of its database and web catalog, forcing the institution to operate entirely manually. Based on an in-depth qualitative diagnosis—including mapping document flows, actors, and processes—we analyzed the DAE's situation and identified its critical points. In response, we developed a proposal for a phased action plan. Its pillars are: 1) creating a new archival classification scheme that distinguishes the closed historical collection from growing collections

and holdings; 2) implementing a robust, standardized 15-field metadata schema based on a hybrid of Dublin Core and ISAD-G standards; and 3) designing a user experience (UX) model with two access levels: internal (historical use, marketing, administrative) and external (academics, captive audiences, and new audiences), each with distinct features. For the latter, we propose visibility strategies and storytelling to engage new audiences through the documentary collection. This prototype aims not only to reconstruct the lost archive but also to establish a foundation for growth based on sustainability, accessibility, and interoperability, serving as a scalable model for other performing arts institutions in Chile and across the region.

**Keywords:** Performing arts archives, user experience design, digital preservation, Teatro Municipal of Santiago, digital heritage.

#### **LA URGENCIA DE LA MEMORIA ESCÉNICA DIGITAL**

La documentación y preservación de las artes escénicas (AA.EE.) —un campo que abarca la música, la ópera, el teatro, la danza, el circo, la narración oral y la performance— plantea desafíos únicos a nivel global. A diferencia de los archivos textuales o administrativos tradicionales, los acervos de AA.EE. son fundamentalmente heterogéneos y su valor no reside únicamente en los objetos finales, sino en su capacidad para documentar procesos creativos y eventos efímeros. Un programa de sala, una fotografía de escena, un recorte de prensa, una partitura con anotaciones, un boceto de vestuario o un registro audiovisual son piezas de un rompecabezas que, juntas, intentan dar cuenta de un acontecimiento irrepetible. Esta naturaleza fragmentaria y procesual hace que su clasificación, descripción y vinculación sean tareas de alta complejidad.

En el contexto chileno, esta dificultad intrínseca se ve exacerbada por una brecha crítica entre el impulso de digitalizar y la ausencia de una planificación para conservar. El «Catastro Nacional de Archivos de Artes Escénicas» (Gutiérrez, et al., 2022) identificó al menos 153 archivos y colecciones en el país. Este estudio reveló una tendencia preocupante: la mayoría de estas iniciativas han enfocado sus esfuerzos en la digitalización como una medida de conservación de emergencia, pero sin

un marco estructurado para la gestión de metadatos, la preservación a largo plazo y, fundamentalmente, el uso y la visibilización de dichos activos digitales. Se ha digitalizado extensamente, pero no se ha archivado digitalmente.

Esta situación ha generado un ecosistema de memoria digital altamente vulnerable. Hoy, a más de una década del primer boom de la digitalización, muchas de estas colecciones están en severo riesgo de desaparición, ya sea por obsolescencia tecnológica, falta de financiamiento para mantener servidores o por problemas de seguridad. El riesgo se acrecienta exponencialmente cuando entramos en una era de producciones nativas digitales. Como señala Wolfgang Ernst (2011), el archivo digital cambia el paradigma de uno espacial (el depósito) a uno temporal, donde la producción y el almacenaje son casi simultáneos, y la preservación depende de la migración y el procesamiento constantes.

Frente a esta problemática, surge el proyecto de investigación «Prototipos sostenibles para archivos digitales de Artes Escénicas en Chile». Este proyecto, de carácter interdisciplinario, nace de la convicción de que una solución sostenible necesita de miradas múltiples. Una conversación profunda entre la archivística, los estudios de AA. EE. y el diseño propicia el espacio para encontrar nuevos cruces, repensar el lugar de los usuarios y entender entonces el acervo documental desde otros puntos de vista más allá que del documento en sí o su carácter probatorio. El objetivo general del proyecto ha sido, por tanto, crear una propuesta archivística para las AA.EE en Chile que contemple la conformación de archivos digitales, su uso y conservación por medio de prototipos de exploración.

Para anclar esta exploración en un escenario real, complejo y de alta relevancia nacional, seleccionamos como caso de estudio el Centro de Documentación de las Artes Escénicas (DAE) del Teatro Municipal de Santiago. La elección no fue casual. El Centro DAE, dirigido actualmente por Loreto Góngora, es paradigmático por dos razones fundamentales: primero, por la dualidad de su acervo, que se estima entre 60.000 y 80.000 grupos documentales, es decir que debe gestionar simultáneamente los datos administrativos de la práctica escénica viva (qué obra se dio, cuándo, por quién) además del acervo documental y material de su vasto patrimonio histórico. Segundo, y de manera trágica, por la crisis que lo

convirtió en un caso de estudio urgente en marzo de 2024: el Teatro Municipal sufrió un ciberataque en que su servidor fue secuestrado llevándolo a la totalidad de la base de datos y el catálogo web del DAE.

Esta catástrofe, que borró el trabajo de catalogación y creación de una base de datos iniciado en 2005, dejó al DAE operando en un estado de gran dificultad, dependiendo principalmente de la memoria de sus funcionarias y de la búsqueda manual en discos duros externos no sistematizados. Esta crisis, sin embargo, genera una oportunidad única: la de no solo reconstruir lo perdido, sino de volver a imaginar el archivo sobre bases conceptuales y técnicas sólidas que se adapten a las particularidades de las AA.EE. Este artículo detalla, por tanto, el diagnóstico realizado sobre la situación presente del Centro DAE y una propuesta conceptual y estructural desarrolladas desde la archivística y el diseño de experiencias para la proyección de un nuevo archivo digital, con la mira puesta en un prototipo que pueda ser escalable en otras experiencias de archivo o servir de punto de partida para nuevas iniciativas.

### **EL PROBLEMA DE UN ARCHIVO SOBRE LO EFÍMERO**

La dificultad de archivar las artes escénicas no es nueva, el carácter movedizo de las artes vivas hace escurridizo su resguardo. En el contexto digital esa condición adquiere nuevas dimensiones, su potencia performativa puede encontrar lugar en las relaciones al interior del archivo, no solo en el carácter probatorio de los documentos. De este modo, los documentos (programas, fotos, etc.) son piezas que apuntan a un evento primario que ya no existe, la experiencia escénica. Por lo tanto, el desafío archivístico no es solo describir el ítem, sino describir su contexto y su red de relaciones: esta fotografía es de *esta* obra, en *esta* fecha, con *estos* actores, diseñada por *esta* persona.

Este enfoque relacional es central. Sin él, la búsqueda y el descubrimiento de un sistema teatral por medio de los documentos se vuelven casi imposibles, desaparece. Un usuario que busca «todas las veces que se montó *La Bohème* en el Municipal» debería poder recuperar no solo los programas de sala, sino también las fotografías, los bocetos de vestuario, los recortes de prensa y las partituras asociadas a cada una de esas producciones. Esto requiere una estructura de datos que privilegie las conexiones, que se centre en estos nodos por medio de una taxonomía adecuada a estos recorridos críticos.

El campo de las Humanidades Digitales (HD) ofrece herramientas para abordar esta complejidad. La visualización de datos permite «explorar y narrar» (Dörk, et al., 2014) colecciones de maneras que trascienden la lista de resultados. Como argumenta Johanna Drucker (2020), la visualización en humanidades no es un fin objetivo, sino un medio interpretativo para generar conocimiento. En este proyecto, esto se traduce en pensar la interfaz no como un mero buscador, sino como un espacio de exploración, como una nueva experiencia.

Sin embargo, ninguna herramienta de visualización o inteligencia artificial puede operar sin datos estructurados. Aquí es donde la archivística provee la base. La Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD-G) establece un marco para la descripción multinivel (fondo, serie, ítem) que respeta el principio de procedencia, es decir, que mantiene los documentos en su contexto de producción. Este principio es vital para las AA.EE., ya que un mismo documento, por ejemplo, un afiche tiene significados distintos si pertenece al fondo de «Comunicaciones», como producto de difusión, o a la «Colección de un diseñador», como parte de un proceso creativo.

Al mismo tiempo, los estándares de descripción de recursos web, como Dublin Core, nos proveen un conjunto de metadatos flexibles y orientados a la interoperabilidad, esenciales para que los acervos digitales puedan dialogar entre sí en la web semántica.

Nuestra hipótesis de trabajo sostiene que un modelo archivístico digital para el campo de las artes escénicas requiere una compleja vinculación entre eventos, documentos y usos. Proponemos que una solución posible al difícil acceso que tenemos en Chile para la conservación y acceso al patrimonio de las AA.EE. radica en un diseño que integre estos tres mundos: la estructura jerárquica de la archivística (ISAD-G), la flexibilidad descriptiva de los recursos web (Dublin Core) y los principios de la visualización y usabilidad del diseño de interacción.

### **MAPEO Y PROTOTIPOS, UN TRABAJO INTERDISCIPLINARIO**

Para abordar la complejidad del Centro DAE, adoptamos una metodología cualitativa de investigación-acción, fundamentada en el cruce de saberes de nuestro equipo. El proceso de trabajo se ha estructurado en fases que se retroalimentan y que avanzó principalmente en base a

reuniones de retroalimentación en relación con el trabajo de levantamiento de la información realizada por el equipo.

El proyecto comenzó con una etapa de exploración y diagnóstico enfocada en comprender el estado actual del Centro DAE tras la crisis. Iniciamos esta fase con reuniones de trabajo, a partir de diciembre del 2024, con el personal del Centro DAE y de otras áreas del Teatro Municipal de Santiago como Comunicaciones, Comunidad y Público, para identificar a los diversos actores involucrados con el archivo. Empleamos una metodología de diseño para mapear visualmente los actores y el flujo documental detallando las trayectorias documentales: desde cómo un documento ingresa al archivo por donación o transferencia, hasta cómo se almacena y cómo se consulta. Paralelamente, realizamos un análisis documental revisando la estructura organizacional histórica del Centro DAE que lo hizo pasar de ser un museo y archivo en 1968, a una biblioteca y archivo en 1980, para finalmente convertirse en 2009 en lo que es hoy. Esto explicaba la diversidad de formas de clasificar los documentos que decantaba en un esquema ideal de siete metadatos mínimos que se utilizaba antes del ataque. Este análisis se complementó con una revisión de casos internacionales clave como el CIDDAE en Uruguay o el Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, buscando un referente de buenas prácticas en clasificación y visualización.

Una vez completado el diagnóstico, pasamos la creación de un modelo y prototipación de lo que nos gustaría que llegara a ser el Archivo del Centro DAE. Nuestro trabajo se basó en los hallazgos previos, enfocándose en la creación de un cuadro de clasificación para sugerir una nueva estructura archivística que resolviera las inconsistencias del modelo anterior proponiendo separar un Archivo Histórico cerrado de uno abierto que crece según la actividad actual del teatro. Además, se desarrolló un esquema de definición de metadatos ampliado y normalizado que incluía las necesidades de uso, por ejemplo, la obra a la que se relacionaban los documentos, una descripción de la imagen en texto, por nombrar algunos. Finalmente, estamos en la etapa de prototipos de visualización centrados en contar relaciones; para eso el documento y su metadata está al servicio de una narrativa, lo que no impide búsquedas específicas, pero puede ser una posibilidad para acercar a nuevas audiencias al Teatro Municipal de Santiago por medio de su acervo documental.

Este enfoque metodológico no solo nos permitió proponer una solución técnica, sino que facilitó una refundación conceptual que responde de manera precisa a las necesidades reales de los usuarios y a la naturaleza específica del acervo de artes escénicas.

### **USUARIOS Y USOS DE UN ARCHIVO**

El diagnóstico de usuarios identificó un ecosistema diverso que revelaba el valor estratégico del Centro DAE. Por un lado, reconocimos a los usuarios internos de áreas como la de creación, diseño, marketing y los encargados de comunidad y público, que necesitaban los documentos del archivo para reforzar el valor que promueve el Teatro Municipal de Santiago, sus 185 años de historia, así como para verificar información como, por ejemplo, cuántas veces se ha montado una ópera en el teatro. Por otra parte, existen los usuarios externos que principalmente son investigadores académicos y críticos, aunque hay un número interesante de público general que consulta por curiosidad de relaciones familiares y usuarios provenientes de otros archivos que necesitan vincular o completar la descripción de sus propios documentos. Gracias a esta descripción de usuarios, nos dimos cuenta que un valor clave que todos buscaban en el Centro DAE es la información verificada, patrimonial e histórica que permite evitar especulaciones y respaldar con documentación lo que necesitaban relatar.

Actualmente, el sistema manual frustra esta demanda. La incapacidad de responder de manera ágil no solo genera ineficiencia, sino que impide que el acervo del Teatro sea activado y puesto en valor. La misión de generar comunidades se ve severamente afectada por estas limitantes.

Frente a este diagnóstico, nuestra propuesta se articula como un plan integral para el Centro DAE que intenta imaginar una ruta a largo plazo para un ideal de lo que el Teatro quiere para su archivo y que permite seccionar el trabajo e ir escalándolo. La propuesta se basa en tres pilares interdependientes: una nueva estructura archivística, el cuadro de clasificación, un nuevo lenguaje descriptivo y una nueva forma de interacción digital.

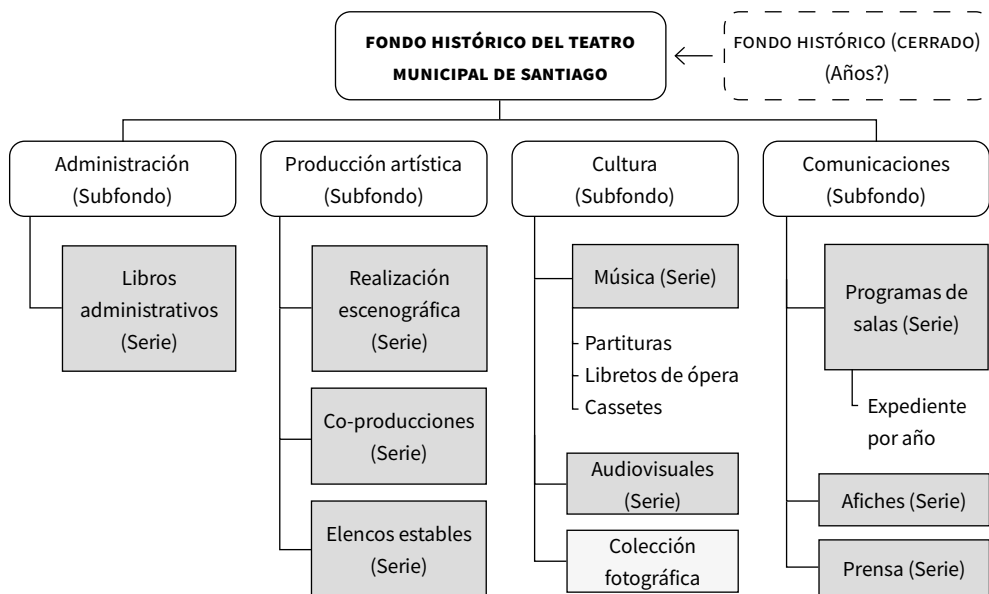
La primera acción propuesta es resolver el desorden estructural. Proponemos abandonar el concepto de «Fondo general abierto» y reestructurar el acervo según principios archivísticos claros. El cambio fundamental



es la creación de un «Fondo Histórico» que esté archivísticamente cerrado. Se deberá definir una fecha de corte para este fondo y todo lo producido o recibido después de esa fecha constituirá un nuevo fondo de la institución. Dentro de este Fondo Histórico cerrado, proponemos una clasificación funcional que refleja la estructura y funciones de la institución que generó los documentos. Los subfondos principales propuestos son:

1. **Administración:** Contiene los documentos que dan cuenta de la gestión de la institución, ej. Libros administrativos.
2. **Producción artística:** Agrupa la documentación generada por el «hacer» escénico. Incluye series como «Realización escenográfica» (bocetos, planos), «Coproducciones» y «Elencos Estables».
3. **Cultura:** Contiene el producto artístico y su documentación directa. Incluye series clave como «Música» (con sub-series para Partituras y Libretos de ópera), «Audiovisuales» (Casetes, etc.) y «Colección fotográfica».
4. **Comunicaciones:** Agrupa la documentación generada con fines de difusión y relación con el público. Incluye las series «Programas de Salas», «Afiches» y «Prensa».

Esta estructura funcional es lógica, jerárquica y escalable. Resuelve el problema de las «colecciones» flotantes: los afiches, programas y partituras dejan de ser agrupaciones aisladas por formato y se integran como series dentro del subfondo funcional que les da contexto y sentido. Para el caso de las donaciones, como la Colección Claudia Parada y otras colecciones, por formato se proponen gestionar de manera separada pero vinculada, respetando su propia procedencia.



### EL NUEVO ESQUEMA DE METADATOS

Para que la nueva estructura sea funcional, debe ser descrita con un lenguaje rico y normalizado. Proponemos reemplazar el esquema de siete campos por un esquema híbrido de 15 metadatos, que toma la base de interoperabilidad de Dublin Core (ocho campos) y la enriquece con metadatos de contexto específicos para AA.EE. (cuatro campos) y metadatos de control archivístico de ISAD-G (tres campos).

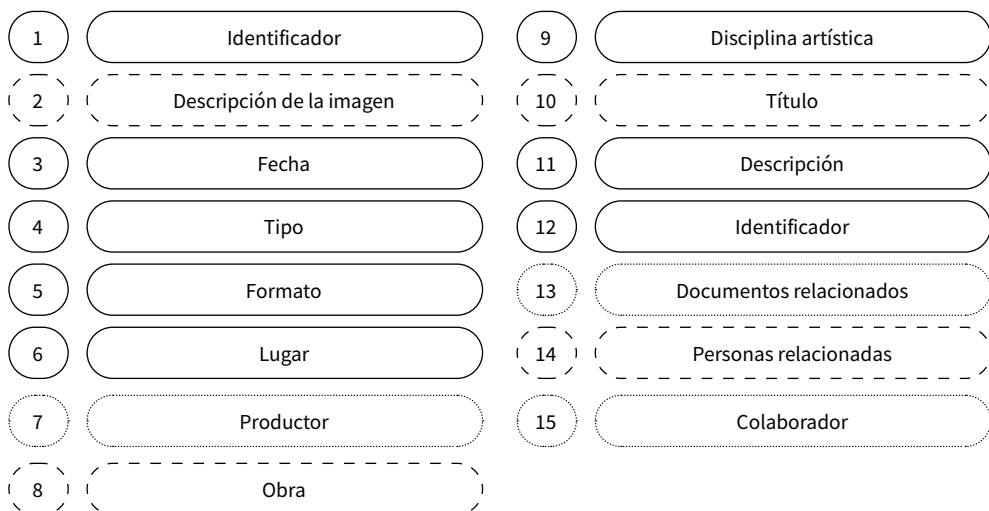
Este esquema de 15 campos es el motor de la propuesta:

1. **Identificador:** (Control ISAD-G) Código alfanumérico único que vincula el ítem al nuevo cuadro de clasificación.
2. **Descripción de imagen:** (Contextual) Descripción objetiva del documento, esencial para accesibilidad (lectores de pantalla) y futuras IA de reconocimiento visual.
3. **Fecha:** (Dublin Core) Fecha de creación del documento, normalizada.
4. **Tipo:** (Dublin Core) Naturaleza del documento (imagen, texto, sonoro).

### IMAGEN 1.

Cuadro clasificador.

5. **Formato:** (Dublin Core) Soporte del documento (físico o digital).
6. **Lugar:** (Dublin Core) Ubicación geográfica asociada.
7. **Productor:** (Control ISAD-G) Institución, organización o persona que creó el documento. Debe ser coherente con el cuadro de clasificación.
8. **Obra:** (Contextual) Este es un campo crítico. Es el nombre de la obra, por ejemplo *Tosca*, *El lago de los cisnes*, al que se refiere el documento y permite la vinculación relacional de todos los ítems de una misma producción.
9. **Tema:** (Taxonomía controlada) (Dublin Core) Reemplaza las «palabras clave» libres. Se debe usar un listado de términos controlados, es decir un tesauro como el de la UNESCO, por ejemplo, para asegurar búsquedas eficientes e interconexión.
10. **Disciplina artística:** (Contextual) Disciplina normalizada como ópera, ballet, concierto, etc.
11. **Título:** (Dublin Core) Título asignado al documento.
12. **Descripción:** (Dublin Core) Descripción de contenido asociado al documento.
13. **Documentos relacionados:** (Control ISAD-G) Permite la interrelación explícita entre documentos, series o colecciones.
14. **Personas relacionadas:** (Contextual) Este es el otro campo crítico. Identificación normalizada (idealmente con un ID único) de todas las personas vinculadas (artistas, directores, diseñadores, fotógrafos).
15. **Colaborador:** (Dublin Core) Nombre del descriptor/a del documento encargado del control de calidad de la descripción.






La implementación de este esquema es la base para cualquier desarrollo futuro. Un esquema robusto y normalizado es lo que permite búsquedas facetadas, visualizaciones de redes y el eventual apoyo de la automatización informática o de IA para la descripción o la búsqueda semántica.

### LOS DESAFÍOS FUTUROS

Si bien el diagnóstico es robusto, el desafío de proponer soluciones accesibles y sostenibles en el contexto chileno es desafiante. Esperamos que esta propuesta sirva por una parte a la reconstrucción de la base de datos generando un inventario para el uso interno y externo y que, por otra parte, ayude a tomar decisiones sobre futuras digitalizaciones o exploraciones digitales para el acceso a los documentos desde nuevas ópticas. Vemos la posibilidad de conectar a audiencias jóvenes y al público general con la memoria y el patrimonio por medio de una web innovadora. Imaginamos que esa web podría contener líneas de tiempo interactivas que exploren por ejemplo algunos géneros como la ópera en la historia de este teatro; galerías curadas centradas en personalidades o temas de interés; la exploración de redes de artistas que muestren las conexiones entre directores, cantantes y diseñadores a lo largo de los años, e incluso formas de visualización que profundicen en una obra, como una página dedicada a cada gran producción que agrupe automáticamente todas las fotos, programas, bocetos y prensa relacionados, gracias al nuevo metadato «Obra».

### IMAGEN 2.

Ficha de descripción documental.

-  Dublin Core
-  Contextuales
-  Control ISAD-G

Este enfoque dual permite al Centro DAE cumplir su doble misión: ser un centro de investigación riguroso y, a la vez, un espacio de divulgación y de puesta en valor dinámico y atractivo, cumpliendo así con el objetivo de generar nuevas comunidades.

Esta propuesta interdisciplinaria no busca entonces reconstruir la base de datos perdida, sino volver a imaginar este archivo sobre un modelo sostenible, resiliente y orientado al usuario. La implementación de un cuadro de clasificación funcional es la piedra angular que provee contexto y estructura. El esquema de metadatos híbrido es el motor semántico que permite la descripción rica, la relacionalidad y la interoperabilidad. Y la estrategia de doble nivel de acceso es la interfaz que reconoce la diversidad de usuarios, transformando el archivo de un depósito pasivo a una plataforma activa de conocimiento y divulgación.

Este proyecto, tal como se planteó, se concibe como escalable; los prototipos desarrollados podrán ser adaptados y compartidos, idealmente bajo código abierto, para servir de modelo a otras instituciones del ecosistema de las AA.EE. en Chile, muchas de las cuales enfrentan problemas similares de estructura y sostenibilidad. Esperamos poder continuar, quizás en conjunto con otros equipos, avanzando hacia este propósito.

## REFERENCIAS

Comité de Normas de Descripción, ed. (2000). *ISAD (G): Norma Internacional General de Descripción Archivística*.

Dörk, M., Comber, R., and Dade-Robertson, M. (2014). Monadic exploration: seeing the whole through its parts. *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 1535–1544.

Drucker, J. (2020). *Visualization and Interpretation: Humanistic Approaches to Display*. MIT Press.

Ernst, W. (2011). Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media. En *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, eds. Erkki Huhtamo and Jussi Parikka. University of California Press.

Gutiérrez, P.; Larraín, J.; Martínez, M. y Pinochet, V. (2022). Catastro Nacional de Archivos de Artes Escénicas. Informe y resultados. *Archivos de artes escénicas*. RPI: 2022-A-9577. <https://archivosescenicos.cl/>

Mark-Jan Bludau, M., Dörk, M., Heidmann, F. (2021). Relational perspectives as situated visualizations of art collections. *Digital Scholarship in the Humanities*, 36 (Supplement\_2), ii17-ii29.

Rosell León, Y. (2006). La descripción como parte del tratamiento de los archivos personales en el siglo XXI: en busca de nuevas alternativas. *ACIMED*, 14 (5), s.p.

Schofield, T., Kirk, D., Amaral, T., Dörk, M., et al. (2015). Archival Liveness: Designing with Collections Before and During Cataloguing and Digitization. *DHQ: Digital Humanities Quarterly*, 9, (3), s.p.

Sik, M. E. (2019). Crónica de un evento. Archivos personales en transición, de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital. *Políticas de la memoria*, (19), 141-152.

Windhager, F., et al. (2019). Visualization of cultural heritage collection data: State of the art and future challenges. *IEEE transactions on visualization and computer graphics* 25, (6), 2311-2330.

**Recepción:** 05/11/2025

**Aceptación:** 20/11/2025

**Cómo citar este**

**artículo:** Gutiérrez, P., Garretón, M., Izquierdo, J., Ramos, L. y Vidal, A. (2025). Humanidades digitales y memoria escénica: prototipo interdisciplinario para el Centro DAE del Teatro Municipal de Santiago. *Teatro*, (14), 165-178.

# Archivos de artes evanescentes, la persistencia de los cuerpos

**GABRIELA MACHERET**

Universidad Nacional  
de Córdoba

## RESUMEN

Este trabajo intenta reflexionar acerca del modo en que los cuerpos efectúan su inscripción en el dispositivo archivístico y de qué manera el corpus del archivo los aloja. A su vez, y de manera indisociable, pensar qué tipo de agenciamientos operan las memorias en los cuerpos, en las ausencias que estos configuran dentro y fuera del archivo, y de qué manera estas insisten a partir de sus rastros, de sus huellas.

La definición de los objetos siempre ha sido problemática, muchas veces presenta bordes indiscernibles. En este tiempo, donde pareciera que todo es archivo y donde la voluntad, tal vez, se orienta más a la acumulación que a la conservación, un tiempo que, paradójicamente, se erige en la evanescencia, la pregunta por la condición y el lugar de los objetos en el archivo, por el carácter de su existencia y conservación, se complejiza aún más.

**Palabras clave:** Archivo, cuerpos, presencia, ausencia, artes evanescentes

## ABSTRACT

This work attempts to reflect on the way bodies are inscribed in the archival apparatus and how the archival corpus houses them. At the same time, and inextricably, it seeks to consider what kind of assemblages memories operate in bodies, in the absences they configure inside and outside the archive, and how these persist through their traces, their imprints.

The definition of objects has always been problematic, often presenting indiscernible edges. In this time, where it seems that everything is an archive and where the will, perhaps, is oriented more toward accumulation than preservation, a time that, paradoxically, is built on evanescence,

the question of the condition and place of objects in the archive, the nature of their existence and preservation, becomes even more complex.

**Keywords:** Archive, bodies, presence, absense, evanescent arts

1. Puede consultarse Macheret, G. (2018). El archivo y las artes evanescentes. En Pampa Arán y Diego Vigna (Eds.), *Archivos artes y medios digitales. Teoría y práctica* (pp.119-144). Edicea.

Este trabajo intenta reflexionar acerca del modo en que los cuerpos efectúan su inscripción en el dispositivo archivístico y de qué manera el corpus del archivo los aloja. A su vez, y de manera indisociable, me interesa pensar qué tipo de agenciamientos operan las memorias en los cuerpos, en las ausencias que estos configuran dentro y fuera del archivo, y de qué manera insisten a partir de sus rastros, de sus huellas.

En primer lugar, quisiera dar cuenta, de manera muy breve, del conflictivo inicio de la travesía —en el acabado sentido de atravesar— que para mí supuso el abordaje de archivos teatrales. La primera cuestión con la que me enfrenté fue aquella que parecía afirmar y a la vez negar el propio sintagma, que resultaba y resulta problemático, contradictorio, que contiene una tensión que se plantea, por un lado, entre el conservacionismo al que se orienta uno de sus términos: archivo, y que resolví, siempre provisoriamente, recurriendo a otras voces, entre ellas, la de Diego Tatián (2012), quien hace una distinción entre dos expresiones: conservacionista, dice, no quiere decir conservador, conservar es «cuidar algo en la medida en que interesa que no se pierda, cuidar el mundo [...] y el cuidado del mundo puede y debe ser transformador» (p. 101) y, por otro lado, la fugacidad que resulta del otro: teatral, lo que me llevó a nombrar esta práctica, profundizando su sentido paradójico, como «archivos de artes evanescentes». No voy a extenderme aquí en este dilema porque es una cuestión que he desarrollado en otros trabajos<sup>1</sup> pero, a pesar de haber encontrado no pocos fundamentos con los que he intentado justificar-me esta particular práctica archivística, me interesa siempre mencionarlo —un modo de volver una y otra vez sobre lo que se sabe, no ha encontrado respuesta—, para dar cuenta de la perspectiva con que he intentado abordar este tipo de archivos. Otra cuestión que resultó extremadamente compleja fue ya no solo la noción de inacabado, de nunca concluido que tiene todo archivo



*per se*, sino el objeto del que me estaba ocupando: el hacer teatral de alguien vivo, con una constante y muy prolífica producción: el Archivo Virtual de Paco Giménez. Paco Giménez es un director de teatro de la ciudad de Córdoba, Argentina, también actor, cantante, docente. Es un artista muy particular con una producción también singularísima, siempre desplazada de los cánones vigentes, que tiene alcance nacional e internacional y que introdujo, desde mi punto de vista, una nueva mirada sobre la escena que ha dejado marcas muy profundas en el campo teatral en la ciudad.

Existe también otro archivo que trabajo desde hace unos años: la Producción teatral en la ciudad de Córdoba, Argentina, durante la última dictadura cívico-militar, pero que a diferencia del de Paco Giménez, que contiene miles de materiales catalogados en muy diversas entradas, cada una con especificidades muy concretas, consiste solo en entrevistas. Pero tanto en un caso como en el otro, la tarea no supone sólo recuperar documentos, clasificarlos, catalogarlos y ponerlos en línea; no solo se trabaja con material gráfico y audiovisual que debe rastrearse en diferentes lugares y que proviene de las más diversas fuentes, sino que se trata de archivos que hay que construir en sentido literal: hay que producir los documentos a través de registros audiovisuales, ya sean las grabaciones de obras de teatro, de procesos de ensayo, de clases, conferencias, cuadernos de bitácora que se están escribiendo siempre en el presente, en el caso de Paco Giménez y, en el otro, como ya mencioné, a través del registro de entrevistas, operaciones como las que describe Montaldo (2024, p. 15) cuando afirma que «con el tiempo, la ficción se vuelve documental».

#### **CUANDO LOS CUERPOS SE AUSENTAN**

Cuando, en el año 2017, escribíamos el texto de presentación para la página web donde se alojaría el archivo de Paco, decíamos:

El Archivo Virtual Paco Giménez es el resultado de una investigación que comenzó en el año 2015. Consideramos y consideraremos siempre este proyecto un archivo ‘colectivo’ y ‘en proceso’. Colectivo porque, como el teatro, solo es posible por la acción de múltiples voluntades que inscriben múltiples perspectivas en su producción y, a su vez, por la multiplicidad de miradas de quienes accederán al archivo creando, cada vez, un nuevo archivo. En proceso, no solo

porque el objeto que lo funda: **la producción de Paco Giménez, afortunadamente, continúa en el presente**, sino porque entendamos con Derrida que todo archivo se abre al porvenir, que está a la espera de alojar nuevos documentos y a la espera de nuevas miradas que puedan crear nuevos sentidos. (Archivo virtual Paco Giménez, 2017)

Lamentablemente, por un acontecimiento tan doloroso como inesperado, casi una década después, en 2024, debimos modificar esa presentación con nuestro equipo de trabajo. La producción de Paco ya no continúa en el presente, por lo menos no como se conciben las matrices de teatralidad de manera más o menos convencional —aunque las suyas nunca lo fueron. Por supuesto, otro tema es la infinita diversidad de producción de ‘teatralidades cotidianas’, no necesariamente menos potentes, sobre todo tratándose de Paco: los informes que nos llegan de quienes lo acompañan de cerca, amorosamente, las describen de manera bastante minuciosa y en sus relatos se reconoce al mismo Paco de siempre, poniendo en marcha las estrategias que supo desarrollar a lo largo de una vida: a partir de escasos recursos, siempre reinventados —para reinventarse—, el despliegue de una creación delirante y singularísima. De todas las transformaciones que se han operado sobre su cuerpo, probablemente la más significativa sea el abandono que de él hizo la palabra. A veces, pienso que piensa, con el poeta Pablo Anadón (2017): «Hoy es la vida una vieja palabra que deletreo nuevamente como quien debe recordar el habla» (p. 33).

Por otro lado, también casi una década después, en el mismo año, despedíamos para siempre a Pampa Arán, guía, faro y sostén de una aventura archivística que comenzó en la oscuridad más absoluta y en la que nos fuimos alfabetizando, hasta llegar a nombrar nuestra práctica actual como «archivería».

En el primer caso, el de Paco Giménez, se podría decir que nos hemos quedado sin objeto, al menos momentáneamente, en tanto producción futura de acontecimientos evanescentes, aunque nunca en el sentido derridiano de apertura al porvenir ni tampoco, como reescribe nuestra presentación del archivo en la web, «en las derivas que la producción de Paco tiene en el presente y tendrá en el futuro, tanto en los colectivos como en las individualidades que han sido atravesadas por su pensa-

2. Archivo virtual Paco  
Giménez  
<https://repositorio-cea.sociales.unc.edu.ar/handle/123456789/3>

miento y su hacer escénico<sup>2</sup>». En el segundo, en el caso de Arán, también actúan en el presente y seguramente lo harán en el futuro no solo los rastros, los ecos, las huellas, las resonancias, sino un pensamiento ya en el cuerpo, «impresiones», también en sentido derridiano, que Pampa fue capaz de grabar en quienes tuvimos el privilegio de conocerla, de ser destinatarios de sus duras, certeras y siempre amorosas devoluciones, de ser contagiados por su vitalidad.



**IMAGEN 1.**  
Paco Giménez.  
Fotografía de Cecilia  
Case.

Estos nuevos modos de estar en el mundo emergen como otras voces en los archivos, como voces que hablan y que callan otros lenguajes, que hablan y callan desde la sombra que recubre lo ya dicho en torno al archivo —y, simultáneamente, lo ya no dicho—, desde la sombra con la que el propio archivo se recubre. En un caso, el de Paco, a través de un gran gesto de re-construcción en sentido jansiano (Janza, 2010) —o más bien de auto-reconstrucción— que vuelve al mundo extraño y al sujeto éxtimo y que, en definitiva, son formas de la experiencia que tal vez todos atravesamos, claro que de diferentes maneras. Camus (2024) dice: «siempre seré extraño a mí mismo» y habla de sí como «el hermano conocido y, no obstante, inquietante» (p. 19). En el otro caso, el de Pampa, un modo de estar a través de una ausencia tan presente que viene a alojarse en estas palabras, como en tantas otras que la nombran en otros espacios, en otras situaciones, en otros discursos, en otros cuerpos, quizá, en este mismo momento.

Preferiría que estas reflexiones, de innegable autorreferencialidad —y me pregunto qué discurso no lo es— no fueran consideradas como un gesto melancólico ni este un espacio para la catarsis —o no solamente—; lo que pretendo es, a partir de la desestabilización que producen estos dos acontecimientos, pensar el lugar de los objetos y de los sujetos de nuestros archivos, su devenir y, ‘entre’ ellos, pensarnos también nosotros como sujetos que archivan, como sujetos al archivo; aunque cabe preguntarse si esas categorías siguen vigentes, como tantos binarismos que, casi siempre por fortuna, han desaparecido o están en vías de extinción. En este sentido, Flavia Costa (2024) llama la atención acerca del anacronismo de las clasificaciones sujeto-objeto, observador y observado, y reconoce una des-diferenciación entre estas categorías en nuestras actuales formas de vida tecnológicas —ya Velázquez, varios siglos antes, en otro sentido, nos advertía de esto. Pero, por si sirviera de atenuante a esta autorreflexividad, recurro a unas palabras de Deleuze (2008) que me gusta citar cada tanto: «¿Qué guerra no es un asunto privado? E inversamente, ¿qué herida no es de guerra y venida de la sociedad entera? ¿Qué acontecimiento privado no tiene todas sus coordenadas, es decir, todas sus singularidades impersonales sociales?» (p.160).

Otro binarismo. Pero volviendo a lo anterior, hay que decir que, además del teatro como experiencia evanescente, se deben considerar otras expresiones que no son de ninguna manera equiparables en lo que las definen y constituyen, por la diferencia de niveles o dimensiones de la presencia con que intervienen, pero que igualmente existen de manera efímera, por ejemplo en las redes sociales, y que se conforman en otros modos de la fugacidad —por cierto, cabría preguntarse, en estos casos, además de qué formas y dinámicas de la presencia se inscriben allí, qué es lo que se fuga, pero ese es otro tema. La definición de los objetos siempre ha sido problemática, muchas veces presenta bordes indiscernibles. En este tiempo, donde pareciera que todo es archivo —un «capitalismo arcóntico», diría Tello (Alvarado, 2024, p. 4)—, en que los registros se crean y operan desde y en una multiplicidad de formas y donde la voluntad, tal vez, se orienta más a la acumulación que a la conservación —en el sentido al que me referí antes—, un tiempo que, paradójicamente, se erige en la evanescencia, la pregunta por la condición y el lugar de los objetos en el archivo, por el carácter de su existencia y conservación, se complejiza aún más.

## LOS RESTOS DE LA DESTRUCCIÓN

Analía Gerbaudo (2018), expone cuatro formas de desaparición de los objetos en los archivos, o de los archivos mismos, que ella clasifica recurriendo a algunos de los clásicos 4 elementos, entre otros factores, como variables concretas de destrucción de documentos físicos: 1. El fuego. Aquí se relata la desaparición de programas clave que habrían permitido estudiar de manera crítica la cátedra Teoría Literaria y Literatura argentina de la década del '60, en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional del Litoral y que «durante las modificaciones edilicias de la Facultad de Humanidades y Artes [...] se habían arrojado al fuego» (Gerbaudo, 2018, p. 44); 2. El agua: una inundación en el instituto Joaquín V. González de la ciudad de Buenos Aires que acabó, antes de comenzar, con el proyecto de exhumación de los documentos de cátedra de Enrique Pezzoni, dentro de un programa de investigación de Lengua, Literatura y Bienes Culturales. Otros de los elementos de destrucción que refiere se vinculan a las políticas de Estado (3), por una parte, operados por la desidia o por la eliminación, y a la clandestinidad (4) por la otra, evidenciando en este ejemplo el problema de la biodegradabilidad. En este último punto, podemos señalar —y adjudicar su acción devastadora a la tierra, siguiendo la clasificación de los 4 elementos, además de la última dictadura argentina—, la suerte que corrió la Biblioteca roja (2017). Este fue uno entre muchos de otros casos anónimos en que la sepultura efectiva de una biblioteca de libros prohibidos por el gobierno de facto de 1976-83, fueron exhumados 40 años más tarde, revelando el deterioro del material, producto del tiempo y de las condiciones de conservación y, como ya he mencionado, producto de la acción de aquel gobierno dictatorial. Los ejemplos de Gerbaudo (2018) señalan distintos tipos de desaparición de los documentos físicos; faltaría considerar la siempre latente posibilidad de pérdida de los archivos en la virtualidad.

Pero ¿qué pasa con los sujetos de y en los archivos, con esa otra materialidad? ¿Qué ocurre, en este caso, con los deterioros que son de otro orden? En ese sentido, la suspensión, la desaparición, el borramiento, o incluso el trastocamiento de formas de vida —en el sentido que mencionaba respecto de Paco Giménez—, es decir, la cuestión de la ausencia que alcanza a los sujetos, nos deja desconcertados tal como nos desconcierta todo cambio inesperado, entre ellos, toda muerte, 'perplejos', por definición, ante lo inexplicable.

¿Cómo tramitar entonces esa falta, cómo reponer, recuperar, cómo exhumar, qué exhumar, cómo dar continuidad al archivo, cómo reconstruir ese espacio? Sin lugar a dudas, este se edifica sobre las huellas que dejaron los propios objetos tal como estaban configurados en su otro tiempo, los propios sujetos en aquello ya dicho, ya hecho. En realidad, toda la cuestión del archivo se puede sintetizar en estas preguntas que designan, finalmente, el problema de la pérdida, pero en el caso de los archivos sobre personas ‘vivientes’, en palabras de Barberis (2015), de personas contemporáneas —aunque al decir de Mayorga (2013), todos los hombres somos contemporáneos, es decir, los de todas las épocas—, se opera una especie de duplicación de esta problemática. «Esos días se quedan sin nombre», dice Camus (2024, p. 75), refiriéndose a los ya vivos; ‘estos días se quedan sin nombre’, podríamos decir respecto del presente y su perplejidad. Entonces, tal vez, podemos intentar encontrar un posible camino hacia el sentido de nuestra tarea en aquello que plantea Lorenz (2005, p. 64) en *El historiador y la muerte*: «exhumar para dar nombre a aquello que fue llamado de otra forma».

Pero claro, siempre es compleja e incómoda la cuestión del nombre: nombrar el archivo, lo que el archivo contiene —desde Foucault, por lo menos, no podemos ya eludir el hecho de que la palabra no podrá nunca dar cuenta del mundo. Es interesante reparar, entonces, en estos dos nombres: Francisco Daniel Giménez, siempre será solo e inmensamente Paco, como se lo conoce en el campo teatral de Córdoba; del mismo modo, Pampa Olga Arán, siempre será sólo Pampa para el campo intelectual: así es como una metonimia sintetiza unas vidas, gravita en sus singularidades, y estas se superponen a las nuestras. De ello resulta una superposición de cuerpos, como «superficies de intersección densa en una trayectoria [...] Modos de expresión de singularidades radicales que afirman modos de composición [...] como el movimiento del pensamiento mismo. Expresión desplegada por un nombre propio», dice Adrián Cangi (2003) en el prólogo de *Superposiciones* de Gilles Deleuze y Carmelo Bene. Pero, como también él señala, para Deleuze, «todo nombre propio implica un compuesto» (p. 7). En efecto, esta asignación que proviene de un exterior pero que se vuelve propia, se convierte en la atribución de un colectivo, la singularidad de cada uno de estos nombres deviene plural, y cada voz que los nombra se vuelve polifónica. Del mismo modo que Benjamin (2009) hablara de aquella cita que tenemos con las generaciones que nos antecedieron, y exhortaba

a acudir a ella, Lorenz (2005) se refiere a la llamada que nos hacen los ausentes como aquellas «voces que no tienen la forma de la palabra impresa, sino que las escuchamos y vemos las bocas que articulan esos pedidos» (p. 71). Los cuerpos que portaron esos nombres —entre tantos innombrados—, insisten, persisten, a su manera y a la nuestra, en el corpus del archivo, en el archivo de nuestros cuerpos; una polifonía en un cuerpo ya colectivo o, si resulta problemático el concepto, como prefiere Jelin (2021) respecto a las memorias, en un cuerpo compartido.



**IMAGEN 2.**

Paco Giménez.  
Fotografía de Ramiro  
Pereyra.

El archivo de Paco encuentra fundamento y forma en el hacer de su cuerpo, el cuerpo archivado e inarchivable —«¡Me han archivado! ¡Justicia!», gritaba pidiendo auxilio en la performance que nos ofreció el día de su presentación, aquel 2017. Por su parte, el cuerpo de Pampa es lo que orientaba nuestro afán arcóntico y su huella es la que subyace en nuestra práctica. Los nombres, las voces y los cuerpos que quedan de quienes produjeron teatro durante la última dictadura en Córdoba, son los que conforman y hacen posible nuestro archivo, incluso los cuerpos que ya no están, los que nunca tendrán registro: esas ausencias son presencias latentes, pero también patentes en las voces de otros y otras, en esas «bocas que articulan sus pedidos» (Lorenz, 2005, p.71). De todas las personas que entrevisté o, como prefiero decir, con las que conversé durante este tiempo, algunas ya no están, pero sus cuerpos

persisten en el registro, y en el mío, claro, y en el de todas y todos quienes construyeron con ellos una experiencia. Sobre las aún pendientes, al comienzo de la investigación se abría una urgencia, la de llegar a recoger su palabra, la de llegar a tiempo, porque si esos cuerpos desaparecieran, o el mío propio, si sus testimonios quedaran para siempre silenciados —me planteaba en el colmo de la omnipotencia—, no habría archivo posible, sería la verdadera y definitiva ausencia. Ahora me pregunto: ¿no habría archivo posible? Son los cuerpos capaces de advenir en memoria viviente los que se proyectan al futuro. Los cuerpos ya ausentes, como los casos de Mario Mezzacapo o Myrna Brandan, artistas con quienes mantuve algunas de aquellas conversaciones, son los que persisten en la memoria, en el propio corpus del archivo, son los que articulan los pedidos de las voces de aquellos y aquellas que nunca tendrán registro.

Podemos considerar distintas perspectivas en relación a las memorias, podemos pensar que todo recuerdo se construye y re-construye (Jelin, 2021), se ficcionaliza (Nofal, 2019), incluso se imagina (Montaldo, 2024), que existe «en constante elucubración [...] contándose, en trance» y que «nunca sedimenta del todo» (Richard, 2013, p. 210), que se constituye en una atribución triple (Ricoeur, 2000), pero en cualquier caso, se advierte que todo recuerdo deviene polifónico, y es esa polifonía de un cuerpo compartido la que hace existir a los ausentes, es esa ausencia presente en el archivo la que habilita la posibilidad de saber, como dice Santiago Loza (Garbatzky, 2013, s.p.), que incluso «allí donde no parece haber posibilidad de registro ni de reconstrucción, igual había experiencia».

## LA PERSISTENCIA DE LOS CUERPOS

—Es el efecto de vivir al revés —explicó la reina con amabilidad— [...]

Al principio te mareas un poco [...]

pero tiene una ventaja: la memoria funciona en dos direcciones.

—No puedo recordar las cosas antes de que ocurran —comentó Alicia—

—¡Pues vaya memoria que sólo funciona hacia atrás! —dijo la reina.

Lewis Carroll

Flavia Costa (2024), entre otras y otros autores que analizan algunas de las corrientes que, en la actualidad, presagian la obsolescencia del cuerpo humano, percibido como impedimento u obstáculo —exceptuando el cerebro—, advierte que podría llegar a ser prescindible.



*La policía de la memoria*, ese inquietante relato de Yoko Ogawa (2022), transcurre en una pequeña isla donde tiene lugar un fenómeno extraño: comienzan a desaparecer objetos, emociones, percepciones y, con cada desaparición, se produce el borramiento de la memoria de esos elementos. Durante toda la narración los personajes asisten, absortos algunos, casi indiferentes otros, a la progresiva eliminación de objetos del mundo y de su recuerdo. La protagonista y un pequeño grupo encarnan, durante un tiempo, la resistencia al olvido, entendiendo que es el propio cuerpo el lugar de almacenamiento de la memoria, su resguardo:

Debemos de guardar los recuerdos en algún lugar de nuestro cuerpo [...] Jamás poseeremos por completo nuestra memoria. Tampoco nos ofrecerá una prueba o evidencia de en qué consiste exactamente, qué guarda o qué forma tiene [...] pero ha creado algo que posee una realidad objetiva y constatable. (p. 328)

Finalmente, en la isla comienzan a desaparecer partes del cuerpo, ese que poco tiempo atrás garantizaba la continuidad del recuerdo, era su salvaguarda, se constituía en su refugio: «Y llegó el día en que lo que desapareció fue el brazo derecho. No cundió el desconcierto como en la ocasión anterior, cuando desapareció la pierna izquierda» (Ogawa, 2022, p. 364).

Las transformaciones en esas topografías, en esas materialidades, se efectúan no ya sobre los documentos físicos, como los que plantea Gerbaudo (2018), sino que la catástrofe, la destrucción, alcanza al propio cuerpo, siendo este el archivo mismo; la corporalidad como superficie de registro y como dispositivo de producción documental. Sin embargo, Ogawa plantea que aun la ausencia continúa adherida a él, no puede desacoplarse: «Uno podía continuar con la mañana tal y como lo hacía habitualmente, con la nueva cosa desaparecida —una nueva ampliación del vacío de la memoria— pegada al cuerpo» (p.364). Una ausencia que insiste. ¿Pero qué es lo que allí insiste, el cuerpo perdido o la pérdida misma? y, en cualquier caso, ¿cuál es la diferencia? «Acordarse de algo es acordarse de sí», comienza diciendo Ricoeur (2000, p. 19) en *La memoria, la historia, el olvido*, tendiendo un puente con la forma pronominal en francés. Por su parte, Jelin (2021) y Halbwachs (2004) nos señalan que toda memoria se construye con otros, uno recuerda con otros. Tenemos que considerar entonces, por lo menos, un doble

movimiento y una doble topografía de la memoria: una que tiene lugar en el cuerpo propio y, a la vez, aquella que se inscribe en el cuerpo colectivo o compartido, que será alojada en el corpus del archivo. Es por eso que toda ausencia es una ausencia de sí, de los otros y, a la vez, una inscripción en sí y en los otros.

Pero volviendo a Costa (2024), en el mundo que proyecta, si no tienen lugar los cuerpos, el teatro tampoco tiene lugar. No hace falta decir que el teatro es la experiencia por excelencia que se tramita a través de, por y en la presencia. Y aunque su muerte se haya anunciado tantas veces, junto con la muerte de otras tantas cosas —sin duda cada época ha considerado la singularidad de su presente como la más significativa, ya sea como momento apocalíptico o inaugural—, creo que la particularidad de esta que nos toca representa un cambio de dirección verdaderamente decisivo en la historia de la humanidad. Sin embargo, el teatro ha encontrado la manera de persistir-insistir, es decir, son los cuerpos los que insisten, persisten. Habría que ponernos de acuerdo acerca de qué es el teatro; es cierto que bajo este nombre hoy existen experiencias de la mayor diversidad, donde las tecnologías también forman parte de muchas formas de representación, presentación o como cada línea teórica y poética quiera reconocer. Llevamos larguísimo tiempo preguntándonos por la representación; la pandemia, creo, fue un momento de tensión máxima en este sentido, aunque ya mucho antes la mediación tecnológica había ingresado poniendo en crisis nociones constitutivas, ontológicas sobre la escena, como la propia noción de escena, entre otras. Pero me refiero al clásico concepto de convivio: esa «reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica [...] sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro», en oposición a tecnovivio: «Lo opuesto al convivio [...] la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica», como define Dubatti (2015, p. 34). En definitiva, lo que se pone en juego aquí son las formas de las presencias, la cuestión de los cuerpos. Desde mi punto de vista, el teatro —y el arte en general—, tal vez sea de las pocas experiencias, en medio de esta aceleración que, como dice Costa (2024), puede constituir uno de los modos de resistencia en tanto es capaz, en su relación de primariedad respecto del mundo, de «pre-figurarlo», «co-constituirlo», «des-organizarlo», otorgar nuevos sentidos, porque los artistas:

Exploran con sus propios cuerpos las consecuencias culturales y políticas de los procesos en los que se ven involucrados [...] El laboratorio bio-ciber-tecnológico aparece, para los artistas, no tanto como una plataforma de producción, sino un ámbito de interrogación filosófica y ética, donde está en juego la desnaturalización de las actuales formas de vida. (Costa, 2024, p. 23)

Algunas teorías actuales, que nombran nuestra contemporaneidad —con la indeterminación que puede resultar del término— como una era Antropocénica (Crutzen, 2000), Tecnocénica (Costa, 2024), que establecen conceptualizaciones como tecnocapitalismo, tecnofeudalismo, infotecnología (Costa, 2024), tecnoeconomía (Berardi, 2024), entre otras, se orientan en diferentes sentidos pero encuentran algunos aspectos comunes: de una u otra manera reconocen, en un tiempo marcado por la aceleración, una carrera por prolongar la existencia, una urgencia por vencer a la muerte. En este sentido, Costa (2024) recupera críticamente los postulados del filósofo Fiódorov planteando que «buscaba crear materialmente, por medios científicos y técnicos, la vida eterna» (p. 120) —un sueño al estilo Saramago en *La intermitencia de la muerte*, ¿otro caso en que la ficción se vuelve documental? Berardi (2024), por su parte, se refiere a este tipo de posiciones como aquellas producidas «por la elite tecnoeconómica de un país aterrorizado por la muerte» (p.108). Inevitablemente, a quienes llevamos cierto tiempo en este mundo y provenimos de uno analógico, nos resuenan también otros pensamientos, que hoy pueden considerarse anacrónicos, deslocalizados, propios de otros momentos de la modernidad —para incluir a los que aún abrazan este término, aunque haciéndolo siempre indisoluble de diversos adjetivos—, pero que regresan inevitablemente. Aparece, entre otros, Albert Camus (2024), cuya voz ha sido ya incluida en este trabajo por estas mismas razones, quien en 1942 afirmaba: «Lo absurdo me esclarece en este punto: no hay mañana. A partir de ahora esta es la razón de mi libertad profunda» (pp. 57-58), y agregaba: «Sé que se puede transigir y vivir en el siglo y creer en lo eterno. Eso se llama aceptación. Pero me opongo a esta palabra [...] privado de lo eterno, deseo unirme al tiempo» (p. 82). A partir de estas visiones antagónicas, vale preguntarse qué lugar encuentran, en la primera, el archivo, las memorias, los cuerpos.

## LA SUPERFICIE DEL DATO, EL ESPESOR DE LA MEMORIA

Puedo tocar este universo y también creer que existe.  
Allí finaliza mi ciencia y todo lo demás es construcción.

Albert Camus

Como ya mencioné, se suele interpretar el mundo actual como un gran archivo; sin embargo, creo que no se debería ignorar, detrás de esta afirmación, la potencia —y la pre-potencia— de lo que este dispositivo supone. Tal vez habría que redefinir, una vez más —y, como casi todo, siempre provisoriamente—, qué es un archivo: claramente no un mero depósito de información. Este tiempo, a juzgar por todo lo que somos capaces de acumular, podría pensarse como el del triunfo de la memoria en tanto capacidad inconmensurable de almacenamiento, pero la cuestión es: ¿qué memorias? Paralelamente, pareciera que cada vez más se opera un vaciamiento de esta noción en los archivos, de sus significaciones y sus alcances, para transformarse en una topología algorítmica donde se advierte un progresivo aminoramiento del cuerpo y no es difícil imaginar, en un futuro no tan lejano, como ya se ha dicho, su borramiento. En todo caso, podríamos hablar del triunfo del dato y, desde mi punto de vista, el dato va en sentido contrario a la memoria, reduce sus posibilidades de expansión de sentidos, estabiliza una mirada única, la despoja de su complejidad. Apropiarse del dato es apropiarse del sentido, pero «se engaña a sí mismo quien solo hace inventario de los hallazgos», decía Benjamin (citado en Marx, *et. al.*, 2010, p. 16). En los archivos de artes evanescentes, el cuerpo que resguarda y aloja teatralidades ha sido atravesado de manera experiencial por su objeto, o por otros similares, e intenta registrar, aunque precisamente sea irregistrable, lo que fue un acontecimiento, como planteaba Loza (Garbatzky, 2013), uno que se sabe, pasó ‘en’, por y entre los cuerpos.

Si consideramos las distintas miradas sobre la noción de memorias expuestas anteriormente, si entendemos que el término rehuye el singular, que no tiene un sentido que pueda ser cristalizado sino que está en permanente transformación, que en ella intervienen operaciones de subjetivación, resulta claro que ningún dispositivo que prescindiera de ‘lo humano’ podrá nunca constituir archivo, en el sentido en que por lo menos yo lo entiendo con Loza, como aquello que permite albergar una intuición de una experiencia ‘en’ el cuerpo, como aquellas «impre-

siones» derridianas —más allá de la lectura crítica que pueda hacerse hoy de algunos de sus conceptos—, que resultan «una incisión en plena piel, [...] que acumula otros tantos archivos sedimentados, algunos de los cuales están escritos en plena epidermis» (Derrida, 1997, p. 17). Desde estas perspectivas, no encuentro que ningún algoritmo pueda desarrollar, aun en su compleja posibilidad de asociación de datos, incluso en su producción, impensadas operaciones de las que pueda ser capaz en el futuro, nada comparable a ‘lo que puede un cuerpo’, nada capaz de efectuar esas impresiones. Se dirá que muchas de las teorías a las que recurrimos pueden resultar inactuales, insuficientes a la luz de la progresiva aceleración a la que asistimos y en la que también estamos inmersos —rápidamente todo tiende a la obsolescencia—, pero ya el propio Derrida (1997) condicionaba lo archivable a los tipos de dispositivos y a la mirada archivante.

Maximiliano Tello (Alvarado, 2014) recupera a Deleuze y Guattari para pensar la cuestión de los tipos de agenciamientos de las tecnologías de registro que tienen lugar en el archivo: «No hay realidad posible sin inscripciones en el cuerpo de una superficie de registro» (p. 65), y esa superficie, en el teatro, son precisamente los cuerpos de los que el archivo podrá solo y afortunadamente producir un afecto que revela una intuición.

## **CONCLUSIÓN**

Resulta llamativo una suerte de retorno que se advierte en torno a la noción de ‘ser’ humano. A lo largo de la historia nos hemos pensado, según los diferentes momentos, de diversas maneras: durante mucho tiempo, como una partición: cuerpo y mente, o cuerpo y alma, según las miradas; luego, decidimos que éramos una unidad, pero resulta que actualmente, para algunas teorías, volvemos a estar constituidos por dos partes y una de ellas podría ser prescindible. Desde esta perspectiva, ya ha sido dicho, el cuerpo sería un obstáculo a sortear, un lastre del que desprenderse. Si proyectamos estas posiciones, eliminada una de las partes, es decir, mutilados de cuerpo, podemos anticiparnos y preguntarnos cuánto tiempo transcurriría para que la otra también resultara innecesaria. Volviendo a *La policía de la memoria*, sobre el final los personajes, inversamente a Paco, lo último que conservan de su cuerpo es la voz. La narradora protagonista dice: «el contorno de mi existencia y el de las demás personas fue desdibujándose hasta

que solo quedaron nuestras voces» (Ogawa, 2022, p. 388); una voz que es la que, precisamente, le ha permitido contar la historia. Pero luego, siendo ya solo palabra, es decir, un pensamiento ya sin cuerpo, se le revela lo previsible: el borramiento es total, ni siquiera la palabra como resonancia del pensamiento persiste. Con el último hilo de voz, como suele decirse, en el último segundo agónico, lo que alguna vez fue un ser humano alcanza a nombrar su propia muerte y, con ella, la del género humano todo: «Y así, encerrada en el refugio, asumí la inevitable realidad de mi progresiva desaparición» (p. 390).

Paco Giménez dice en una entrevista inédita (Delupi, 2017), que él no crea a partir de conceptos ni de sustentos teóricos sino a partir de los cuerpos y de lo que circula ‘entre’ ellos. Esto es en parte inexacto porque Paco no es inocente de conceptos ni de teoría, pero sí es ese el procedimiento fundamental a partir del que construye. Me pregunto, ¿dónde queda, dentro de estas perspectivas, dentro de estas «formas de vida infotecnológicas» el cuerpo de Paco, los de quienes configuran su mundo creativo?, ¿dónde quedan nuestros cuerpos de espectadores, afectados por esos otros, a los que, a su vez, afectamos?, ¿de qué dará cuenta un archivo, sobre todo teatral, si prescindimos de los cuerpos? Como se pregunta Flavia Costa (2024), «¿Qué archivo nos llevaríamos a un mundo desierto?» (p. 40).

Finalmente, habría también que preguntarse cuánto de estas cuestiones nos afectan de manera profunda e irreversible en América Latina —donde, por otra parte, los cuerpos tienen una historia muy particular—, en qué nivel de la aceleración nos encontramos. Claramente no estamos observando un escenario ajeno, no estamos ubicados en la platea, para emplear una figura teatral, pero creo que tampoco somos los actores principales de esta obra, y me gusta pensar que no solo por el lugar marginal que ocupamos respecto de los centrales donde el poder despliega sus estrategias, sino porque nuestra historia y nuestras singularidades nos proponen, además, otros caminos, otras lecturas y otros modos posibles de tramitar el presente y el futuro. También, en ese sentido, Tello (comunicación personal, 7 de julio de 2025) sostiene que hay muchas consideraciones sobre el presente que parten de miradas eurocentristas y que aún nuestras vidas, en este lado del planeta, conservan una cierta distancia de esas realidades. Entonces, este momento histórico, descrito como una era infotecnológica caracterizada por un «sujeto somático»,

orientado a la «optimización» (Costa, 2014), donde emergen categorías como el «porsiemprismo» (Tunner, 2024), un mundo en donde ya no habría lugar para la nostalgia, a partir de la ilusión de la posibilidad de un perpetuo regreso, una forma de nunca abandonar, de no poder irse del tiempo o de no poder estar nunca en el tiempo, un eterno presente, a través de «retro utopías» (Gatto, 2025) donde, si bien la realidad como categoría ha sido siempre controversial, se incorporan otras posibles sin intervención humana, se presenta, por un lado, como una cierta exterioridad, pero a la vez nos percibimos y nos sabemos inmersos en su aceleración, aunque desde una cierta marginalidad dentro de la globalidad. Entre ese afuera y ese adentro, si lo pensáramos en términos esquemáticos, aunque es claro que afuera y adentro, si los hubiera, igualmente existirían en sus atravesamientos, en sus solapamientos, en su redefinición constante, pero si los hubiera, ¿podríamos encontrar un ‘entre’? Entre el espanto/ilusión de pertenencia a un sistema de cuyos beneficios no somos los primeros destinatarios y sí de sus perjuicios y un deseo de exterioridad que se evidencia ya imposible, ¿existe la posibilidad de un espacio de cierta liminalidad que no nos conduzca de manera irreversible hacia ese futuro anunciado que, por otra parte, ya habita el presente? En un mundo sin nostalgia, ¿habrá lugar para la añoranza del cuerpo? ¿Cómo podremos pensarnos, cómo podremos reconocernos si no podemos recordarnos con los otros, en los otros, desde los otros, con y desde sus y nuestros cuerpos? Cuerpos-Paco, cuerpos-Arán, cuerpos-teatristas en la dictadura, cuerpos de la historia toda que existen en una superficie de superposiciones, de traspasos, de intersecciones, que hacen existir el nuestro, que se inscriben en pleno cuerpo ese «llamado propio» (Derrida, 1997, p. 2).

Tal vez se puedan ensayar formas de resistencias; hay quienes creen, como Costa (2025), reconocerlas en los artistas, ¿o es que, tal vez, sea tiempo de desertar, como plantea Berardi (2024)? Desertar de los sistemas de control, de esa misma velocidad, tratar de desactivar lo naturalizado-naturalizante, des-organizar-nos, buscar desvíos, des-localizaciones, intentar, cada tanto, hacer una pausa. El teatro es, a mi entender, una de esas pausas posibles, uno de esos resquicios por donde pueden colarse formas de detención, espacios de fuga, la posibilidad de esa desaceleración momentánea que tal vez pueda invitar a otras, que pueden ser esos lugares de disrupción de este tiempo: el teatro hecho indefectiblemente a partir de, sobre y desde los cuerpos, tiene

la capacidad de restituirles su tiempo en un mundo des-virtualizado. Ezequiel Gatto (2025) hace una apelación a la percepción más allá de la imagen, entiende que somos una cultura visual donde la imagen se ya se ha agotado y vislumbra la posibilidad de exploración de otras formas de conectar con el mundo, de re-conectar el cuerpo desde otras zonas y con otra exterioridad —¿aquella propuesta háptica, más allá de lo óptico deleuziana? (Deleuze y Guattari, 2012). Reflexionando sobre estas cuestiones en nuestro grupo de trabajo, mencionamos una cultura del descarte que produce, entre otras cosas, basurales tecnológicos y nos preguntamos cuánto tiempo falta, extremando algunas teorías, para que el mundo todo sea un basural de cuerpos —la historia ya ha dado sobradas muestras parciales de su efectiva existencia. Perder el cuerpo y conservar el dato, ¿cuál es el valor en sí del dato que puede costar un cuerpo? Lo que un ‘cuerpo puede’ también son cosas del orden de lo intangible, fuera de la optimización, de la maximización, de la mercantilización. ¿Qué memoria y qué historia pueden tener lugar en un mundo sin cuerpos? ¿Cuánta pérdida vale la permanencia, la acumulación, la eternidad? Por ahora, la experiencia en la práctica de archivos de artes evanescentes me devuelve, patente, una certeza: los cuerpos insisten.



**IMAGEN 3.**

Obra *Paco peca*, dirigida por Marcelo Massa. Fotografía de Silvina Bustos Fierro.



## REFERENCIAS

- Alvarado, C. (2024). Anarchivismo e insubordinación: Modos de repensar la crisis planetaria. Una conversación con Andrés Maximiliano Tello. *La deleuziana – online journal of philosophy*, 16.
- Anadón, P. (2017). Una palabra. En P. Anadón *Hostal Hispania. Poesía 2009-2014*, (p. 33). Pre-Textos.
- Cangi, A. (2003). Fulgores de la deformación. En C. Bene y G. Deleuze *Superposiciones*. Ediciones Artes del Sur.
- Alzogaray Vanella, T., Halac, G., Berti, A. (2017). *La biblioteca roja. Brevísimas relaciones de la destrucción de los libros*. Ediciones DocumentA/ Escénicas.
- Barbérís, I. (2015). *L'Archive dans les arts vivants. Performance, dance, theatre*. Presse Universitaire de Rennes.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Las cuarenta.
- Berardi, F. B. (2024). *Desertemos*. Prometeo.
- Camus, A. (2024). *El mito de Sísifo*. Lucemar.
- Camus, A. (2024). *El extranjero*. Debolsillo.
- Costa, F. (2024). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Taurus.
- Crutzen, P. (2000). The Antropoceno, *Global Change Newsletter*, 41, 17-18.
- Deleuze, G y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repeticion*. Amorrortu.
- Deleuze, G. (2008). *Lógica del sentido*. Paidós.
- Delupi, B. (2017) Entrevista a Paco Giménez. Inédita.

- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babilismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (9), 44-54. [http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9\\_5.pdf](http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_5.pdf)
- Garbatzky, I. (2013). Efectos teatrales del archivo: Sobre Rosa Patria, de Santiago Loza». *Memoria Académica*, VI Jornadas de Filología y Lingüística, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. [En línea] [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3854/ev.3854.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3854/ev.3854.pdf)
- Gerbaudo, A. (2018). El fuego, el agua, la biodegradabilidad. Apuntes metodológicos para un archivo por-venir. En P. Arán, D. Vigna (Comp.). *Archivos, artes y medios digitales. Teoría y práctica*, (pp. 41-67). Edicea.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Jansa, J. (2010). Reconstrucción 2: Sobre las reconstrucciones de Pupiliya, papá Pupilo y Pupilcecs y Monument G. En I. de Naverán Urrutia (Ed.), *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, (pp. 85-113). Mercat de les Flors.
- Lorenz, F. G. (2005) El historiador y la muerte. Reflexiones a partir de Michel de Certeau. *Estudios*, (16), 61-75.
- Macheret, G. (2018). El archivo y las artes evanescentes. En Pampa Arán y Diego Vigna (Eds.), *Archivos artes y medios digitales. Teoría y práctica*, (pp.119-144). Edicea.
- Marx, U., Schwarz, G., Schwarz, M., Wizisla, E. (2010). *Archivos de Walter Benjamin*. Imágenes, textos y dibujos. Edición del Walter Benjamin Archiv.
- Mayorga, J. (2013). *El dramaturgo como historiador*. Colección *Futuros Pasados*, N°2. Ediciones Contratiempo. <http://www.contratiempo-historia.org/ed/0002.pdf>.

Montaldo, G. (2024). Imaginar y documentar: la doble vida del arte. *Revista Heterotopías*, 7, (13), 1-18. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/45388>

Nofal, R. (2019). *Clase 1. Poéticas de la memoria. Narrativas, teatralidades y transmisión. Teatralidades de la memoria. Una caja de herramientas para leer las poéticas de la memoria*. IDES [inédito].

Ogawa, Y. (2022). *La policía de la memoria*. Tusquets.

Pérez Visson, T. (Anfitrión) (3 de junio de 2025) ¿Nunca más vamos a sentir nostalgia? [Episodio de podcast] En *Todo es fake*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/6oTeK6M45pz2axMFi5HlvD>

Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo Veintiuno Editores.

Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de cultura económica.

Tatián, D. (2012). ¿Humanidades para qué?. En A. M. Alderete (Comp.), *El manifiesto liminar. Legado y debates contemporáneos*. Universidad Nacional de Córdoba.

Tanner, G. (2024) *Porsiemprismo. Cuando nada termina nunca*. Caja negra.

Tello, M. (2025) Programa archivería. Comunicación personal.

**Recepción:** 30/10/2025

**Aceptación:** 21/11/2025

**Cómo citar este**

**artículo:** Macheret, G. (2025). Archivos de artes evanescentes, la persistencia de los cuerpos. *Teatro*, (14), 179-199.



## MARAT-SADE

# Lo clásico como asunto del presente.

MARCELA

PALMA-BIFANI

Universidad de Chile

### RESUMEN

Esta nota reflexiona en torno al actual proceso de montaje de la obra *Marat-Sade* (Peter Weiss, 1964) realizado por la generación 2025 del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, analizando su vigencia como una obra clásica. A partir del concepto de «lo clásico» planteado por Italo Calvino, se cuestiona cómo la obra interpela el presente al ponerlo en tensión con el pasado. Para esto, se revisará especialmente el concepto de revolución que se desprende de la obra. El texto recorre también los otros dos emblemáticos montajes de *Marat-Sade* llevados a cabo por la Universidad de Chile (1966, 1990), situando a cada uno de ellos en su respectivo contexto sociopolítico: el impulso revolucionario de los años sesenta, la transición democrática de 1990, en comparación y contraste con el actual sentimiento de derrota tras la revuelta social de 2019. El carácter clásico de *Marat-Sade* radica entonces en su capacidad de actualizarse constantemente al tensionar el presente a través del pasado.

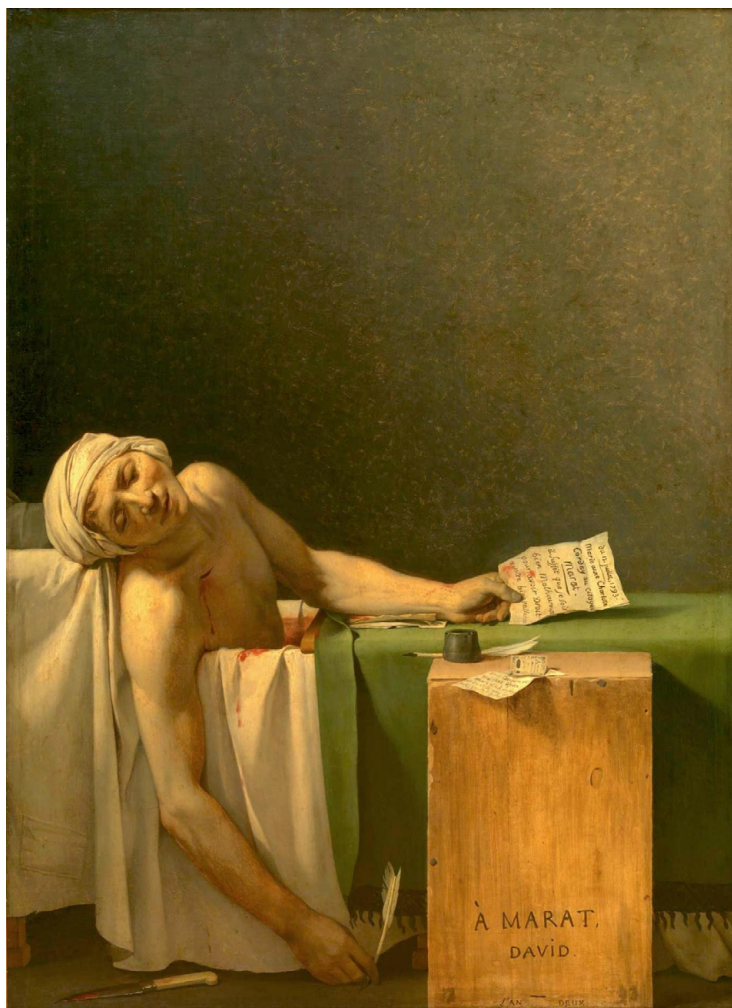
**Palabras clave:** *Marat-Sade*, teatro clásico, revolución, teatro chileno, teatro universitario.

### ABSTRACT

This article reflects on the contemporary staging process of *Marat-Sade* (Peter Weiss, 1964) by the 2025 graduating class of the University of Chile's Theatre Department, analyzing its relevance as a classic work. Drawing on Italo Calvino's notion of the «classic», the text explores how the play challenges the present by intertwining past and contemporary perspectives, particularly around the concept of revolution. The study traces three major Chilean productions of *Marat-Sade* (1966, 1990, and

2025), contextualizing each within its sociopolitical framework: the revolutionary drive of the 1960s, the democratic transition of 1990, and today's sense of defeat following the 2019 social uprising. The author argues that the classic quality of *Marat-Sade* lies in its constant ability to question the present, becoming a theatrical mirror for contemporary society.

**Keywords:** *Marat-Sade*, classic theatre, revolution, Chilean theatre, university theatre.



**IMAGEN 1.**

*La muerte de Marat* de Jacques-Louis David (1793). Imagen extraída de *Temas y comentarios de arte*.

([https://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/david-jacques-louis-juramento-de-los\\_12.html](https://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/david-jacques-louis-juramento-de-los_12.html))

La escritura de las siguientes líneas y el proceso de montaje de la obra *Marat-Sade*, en el cual me encuentro inmersa y al cual pretendo referirme, han seguido cursos similares. Avanzar, de pronto, se parece más a sentirse cada vez más perdida que a encontrar los resultados esperados al comienzo. El recurso inicial (Insunza, 2024) desde el cual pareciera vislumbrarse de forma prometedora la ruta a seguir, comienza tempranamente a abrir nuevas posibilidades de exploración, igual de interesantes y prometedoras. Lo complejo, luego, no es sumergirse en la exploración, sino descartar inteligentemente las rutas que no serán indagadas y eso es abrumador. Tal vez todos los procesos, sobre todo los artísticos, se sienten un poco así.

La idea que desde un inicio posicioné como recurso para esta breve investigación, es lo que señalo en título de la presente reseña: *Marat Sade: Lo clásico como asunto del presente*. Pero ¿a qué me refiero con esto?

Antes de contestar esta pregunta, me parece relevante realizar una breve declaración de principios, para situar lo que a continuación se expone:

1. *Marat-Sade* (Weiss, 1964) es la obra que la generación 2025 de estudiantes de Actuación y Diseño Teatral de la Universidad de Chile nos encontramos montando en nuestro último semestre de formación inicial, lo que coloquialmente llamamos «egreso». La dirección de este proceso la asume Jesús Urqueta en conjunto con Annie Murath, bajo la asistencia de Francisca Ortiz.
2. Si bien *Marat-Sade* evidentemente no es Calderón de la Barca, teatro griego ni Shakespeare, existió en el diálogo grupal, desde un inicio, la conciencia de estar montando un clásico. Comprender los argumentos lógicos y fácticos en torno a esta afirmación, despertó tempranamente mi interés: ¿En qué radica lo clásico en *Marat-Sade*?
3. Estas líneas buscan solamente ser un espacio de reflexión activa en torno al proceso y una posibilidad de archivo del mismo. Es importante destacar que es un archivo completamente parcial y que solo representa mi relación y la comprensión individual que tengo con este montaje colectivo. No obstante, esto podría resonar con alguna otra individualidad o proceso; y por eso lo expongo.

Luego de esta somera introducción<sup>1</sup>, ¿de qué trata la obra? *Marat-Sade*, cuyo título original es *La persecución y asesinato de Jean Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*<sup>2</sup> (Weiss, 1964), trata justamente de eso: Un grupo de internos de un hospital psiquiátrico se disponen a hacer una obra de teatro que recrea las tres visitas de Charlotte Corday a uno de los célebres líderes de la Revolución Francesa, Jean Paul Marat. La obra la dirige el Marqués de Sade, quien se encuentra internado en el hospicio y se sitúa en el baño de la institución, pues el día de su muerte Marat estaba en su bañera en busca de alivio para las diversas enfermedades que le consumían la piel. Era cuidado por Simone Evrard, su pareja, quien también es interpretada por una interna. En la tercera visita, Charlotte consigue finalmente burlar a Simone, entrar al baño donde se encuentra Marat y asesinarlo, clavándole una daga en el pecho. A lo largo de la obra, el interno que interpreta a Marat y el Marqués de Sade, desde sus posturas inversas, dialogan e intercambian sus ideas respecto al mundo, la vida, la muerte y la revolución.

Otros personajes que enriquecen la obra son el Monje Jacques Roux, interpretado por un interno, quien fue un seguidor de Marat y quiso llevar sus ideas al extremo. También se presenta al personaje de Duperret, otro interno, quien es la pareja de Corday (ambos girondinos) y busca disuadirla de su misión de matar a Marat. Acompañan constantemente la obra un grupo de cantantes, también locos, que van comentando el acontecer del drama a través de sus canciones, y el pregonero, otro loco, que va marcando y guiando la acción. Por último, está la familia Coulmier, cuyos personajes no son interpretados por locos. Coulmier es el director del hospital y su esposa e hija acuden a ver la obra. Él se sirve de monjas y enfermeros para reprimir a los internos. Al final de la obra, todos los asilados desatarán su violencia contra ellos, pues representan la represión del poder.

Esa es la síntesis de la historia de la obra, pero ¿de qué nos está hablando?

En teatro, los textos no dicen nada, porque hay que decirlos (Chevallier & Mével, 2010). En este sentido, lo que la obra finalmente comunique no responde a la historia que se cuente, sino al sentido de la enunciación que se le dé en la puesta en escena.

**1.** Referencia al texto introductorio del personaje «El Pregonero» en la obra *Marat-Sade*.

**2.** *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade.*



Calvino señala —respecto de los libros— que se llama «clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes» (Calvino, 1992 p., 10) y antes también sostiene que «el clásico no nos enseña necesariamente algo que no sabíamos; a veces descubrimos en él algo que siempre habíamos sabido» (1992, p. 9). En el campo teatral, también existen ciertas obras que adquieren este carácter. Las obras que se constituyen como clásicos lo hacen, entonces, en virtud de su capacidad de reflejar en su interior un entramado complejo con el que permanentemente resonamos.

Bajo este criterio, *Marat-Sade* es una de aquellas. Pese a que está situada en el pasado, pone ese pasado en relación con el presente y en esta dialéctica nos interpela y nos ofrece un cuestionamiento crítico y pertinente del presente a través del pasado. Así, el pasado se hace presente y la distancia entre ambas temporalidades se transforma, pues ya no existe una linealidad causal, sino una estructura compleja de hechos que sirve como mecanismo de comprensión y cuestionamiento del presente, con miras hacia la construcción de un futuro (Mayorga, 1999).

A su vez, si bien la obra habla de la Revolución Francesa, no pretende hacer arqueología de Francia en el año 1789. El hito histórico se transforma en una estrategia dramatúrgica de rodeo (Sarrazac, 2011) con el fin de abordar una pregunta profunda por lo humano, específicamente en torno a los órdenes sociales, la represión y sobre todo, respecto de la revolución.

La obra habla entonces de la revolución, pero ¿qué dice al respecto?

La Universidad de Chile, antes de este actual proceso de montaje, ha realizado dos emblemáticas versiones de *Marat-Sade*. La primera el año 1966, a cargo del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) y bajo la dirección de William I. Oliver y la asistencia de Víctor Jara (Zulantay, 2024). La misma trama en 1966 dialogaba con un Chile muy diferente. La década del 60 está marcada por una serie de cambios, como reformas laborales, avances científicos (invención y masificación de métodos anticonceptivos, primer trasplante de corazón en Chile, etc.) y un auge a nivel cultural. Influenciaron este auge hitos como la creación del Instituto Chileno-Soviético de la cultura, la masificación del *rock and roll* y también un vuelco en el arte hacia la valoración de la identidad latinoamericana (Ulianova, 2020).

La obra de Weiss, estrenada en Berlín el año 1964, con la creciente globalización dio mucho que hablar a nivel mundial y ya el año 1966 se escenifica por primera vez en Chile. La acepción social de revolución en ese entonces era muy distinta a la de hoy. En ese entonces la Revolución Rusa aún latía y era referente y motivo de orgullo dentro y fuera de su territorio. La URSS era ejemplo de país socialista revolucionario. No obstante, cabe señalar que ya existía también la reprobación ante el ideal socialista truncado por la burocratización y represión centralizada. A su vez, más cercano en tiempo y espacio, en 1958 —tan sólo 8 años antes del montaje— los revolucionarios cubanos derrotan a Batista, siendo la primera revolución comunista que triunfa en el continente americano y se instala en el poder (Macías, 2011). Soñar con una revolución mediante la cual la clase obrera gobernara, era entonces un sueño loco, pero posible. Esto no pudo sino haber pulsado íntimamente en el montaje de aquel entonces, que -cabe destacar nuevamente- contaba con Víctor Jara como asistente de dirección. Allende, quien incrementaba cada día más su reconocimiento y aprobación social, tras su tercera campaña presidencial era la figura líder del Frente de Acción Popular, que sería el antecedente para la posterior Unidad Popular (Modak, 2008). No es tan loco imaginar —guardando las distancias— que Allende encarnaba en el Chile de ese entonces el ideal revolucionario que en la obra encarna Marat.

La segunda gran versión de esta obra dialoga también con un Chile muy diferente. El año 1990, bajo la dirección de Fernando González, se estrena el egreso de aquella generación (Zulantay, 2024). El contexto de 1990 en Chile también era sustancialmente distinto al de 1966 y al del presente. En el primer año de gobierno de Patricio Aylwin, tras 17 años de dictadura cívico-militar, la sensación de libertad tras el triunfo del «No» era poderosa, pero la transición a la democracia no estaba asegurada. Las sistemáticas violaciones a los derechos humanos sucedidas durante los 17 años de tiranía, aún no recibían (ni han recibido realmente) justicia ni castigo. Pinochet estaba instalado en el aparato estatal como senador vitalicio y la amenaza de que volviera a tomar el poder era una posibilidad que no se podía descartar (García, 2006).

La constitución de 1980, junto con el modelo neoliberal que implantó, comenzaban a aceptarse institucionalmente como legítimos, pese a su origen de facto. Con la muerte de Allende, quien fuera la voz representante de la esperanza y lucha por el ideal revolucionario, como lo fue Marat,

**IMAGEN 2.**

Afiche publicitario de la obra *Marat/Sade* del año 1990. Fotografía de Marcela A. Palma Bifani, 6 de noviembre de 2025.



muere también la vía democrática al socialismo. El empoderamiento popular es reprimido y castigado institucionalmente por las fuerzas armadas durante 17 años, pero a través del voto ejercido por las chilenas y chilenos en 1998 se logró recuperar la soberanía popular. Existe, en conformidad con lo señalado anteriormente, una conciencia social robusta respecto al valor y al cuidado que tiene y exige la democracia.

A partir de lo anterior, ¿qué nos dice *Marat-Sade* hoy?

La versión que hoy estamos montando de esta misma obra, que acarrea como parte de su devenir histórico la conciencia de estos dos emblemáticos montajes previos, dialoga también con un Chile muy distinto.

La noción de revolución, como movimiento popular que incide directamente en transformar lo social (Herrera & Guillén, 1988) podría tener en Chile, como antecedente más reciente, los movimientos estudiantiles de los años 2006 y 2011. La revolución pingüina logró, entre otras cosas, que se reformara la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE). Si bien esto no implica que la educación pública carezca actualmente de reparos, fue efectivamente un cambio fundamental en el paradigma educacional. Luego, estas reformas se profundizaron con las movilizaciones del 2011, que alcanzaron un triunfo en un principio impensado, con la implementación de la gratuidad el año 2016 (Muñoz & Durán, 2019).



**IMAGEN 3.**

Ensayo de la obra *Marat/Sade* en la Sala Agustín Siré del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Fotografía de Marcela A. Palma Bifani, 7 de noviembre de 2025.

Sin embargo, ese espíritu en el estudiantado, que se autopercibía como agente social, ya no agita masas de secundarios ni de universitarios. Muestra de aquello es el 2019, cuando la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile —quien fuera líder del movimiento estudiantil en 2011, con figuras tan influyentes como Camila Vallejos y Gabriel Boric— no alcanza el quórum mínimo en las votaciones universitarias para constituir una mesa directiva representativa. Pese a algunos esfuerzos posteriores por reactivar el organismo, hoy en día sigue sin haber una mesa directiva que nos constituya como Federación, porque menos del 20% del estudiantado ha participado de las últimas votaciones estudiantiles (Carrillo, 2024).

Posteriormente, a nivel país, el estallido o revuelta social de octubre de 2019 parecía dar luces de un tejido social que quería resurgir y una población que decidía no aceptar más el modelo implantado. Sin embargo, esta movilización no logró instalar ningún modelo nuevo. El periodo propició dos intentos de cambio constitucional, pero ambos fallaron (democráticamente) y con ello se nos obligó a conformarnos con que la reforma constitucional de Lagos (2005) se transformara definitivamente en la legitimación democrática del texto. La pandemia que atravesó el mundo entero entre 2020 y 2022, con todos los estados de excepción, las leyes y las muertes que implicó, también se ha dado por finalizada (Canals & Canals, 2022). Es decir que entre el antes y el después de la revuelta social (además de las nuevas violaciones a los

derechos humanos por parte de las fuerzas de orden público) no ocurrió ninguna transformación efectiva capaz de influir realmente en la forma de vida de los chilenos y chilenas. Por lo tanto, acá postulo que bien fue un estallido o una revuelta, pero no una revolución.

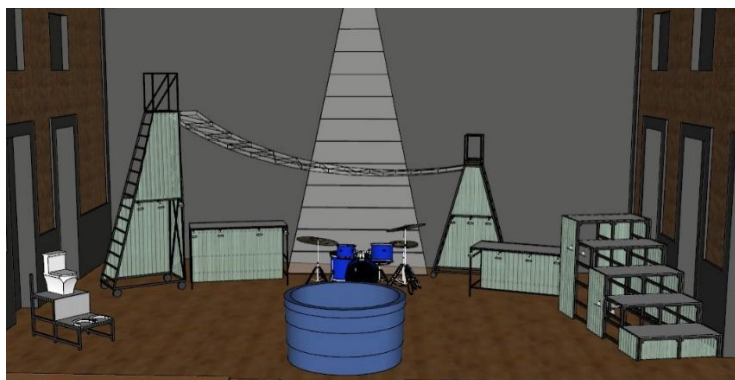
A pesar de todos estos antecedentes sociales, intentos de reforma constitucional y crisis sanitaria de los últimos 7 años, el Chile de hoy se parece más a lo que se vivía en marzo del 2019 que a lo que la masa exigía en las calles en octubre del mismo año. Hoy estamos *ad- portas* de nuevas elecciones presidenciales, y se destaca que entre los candidatos hay exponentes que resuenan en los modelos de Trump o Milei. Con todo lo anterior, el diagnóstico que como elenco hacemos sobre el concepto de revolución que tematiza la obra, no es el de la ilusión ni el del empoderamiento, como pudo ser en las versiones pasadas, sino el de la derrota.

Tras largas conversaciones que como equipo de trabajo (diseñadores, equipo directivo y elenco) hemos tenido en torno a *Marat-Sade*, Jesús Urqueta, el director de esta versión, ha decidido enfocar el trabajo hacia las nociones de derrota y cansancio. Urqueta ha trabajado con nosotros para buscar el lugar de la honestidad y la vulnerabilidad al actuar, para poder comunicar desde ese lugar el mensaje de la obra. Con este fin, comenzamos montando la obra, pero llegado a cierto punto nuestros cuerpos parecían estar muy marcados por la película de Brook (Brook, 1967), que dialogaba con el sentido de su tiempo, pero no con nuestra actualidad. Entonces, para reencontrarnos desde otro lugar con los principios de honestidad y vulnerabilidad, volvimos a empezar y ese es el camino que ahora seguimos.

El foco de este trabajo ha estado en el concepto de revolución y no en el de locura. Si bien la obra de Weiss trabaja ambos aspectos, estas páginas refieren al primero solamente, porque el director ha decidido enfocar la obra de este modo. De este modo, no es la paranoia del paciente que interpreta a Marat en la ficción lo que pone en relieve su carácter, sino que su rol radica en sostener el ideal revolucionario. Marat es quien hace pulsar la obra cuando todo lo demás ha sido derrotado por el cansancio ante la constante derrota.

Jean Paul Marat, quien por un lado fue uno de los grandes líderes de la revolución francesa, el amigo del pueblo que proclamaba y masificaba los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, está también en las listas de los líderes sociales más sanguinarios. Marat condenaba a la guillotina a todo aquel que estuviera en contra de los radicales jacobinos (Cerda, 2010); fue su asesinato a manos de Charlotte Corday lo que lo hizo pasar a la historia como mártir de la revolución y enalteció su figura. Cuando Corday fue a su casa para matarlo, Marat estaba sumergido en su bañera, pues sufría una dermatitis seborreica y diversas infecciones bacterianas que le desfiguraban el cuerpo, pero aun así no dejaba de escribir para su periódico con el fin de mantener la agitación social (Cerda, 2010).

Hoy, la figura de grandes líderes revolucionarios y revolucionarias no punzan en el corazón popular como pareciera haber sido en esos tiempos ya pasados. Sin embargo, la figura de Marat nos sigue interesando en

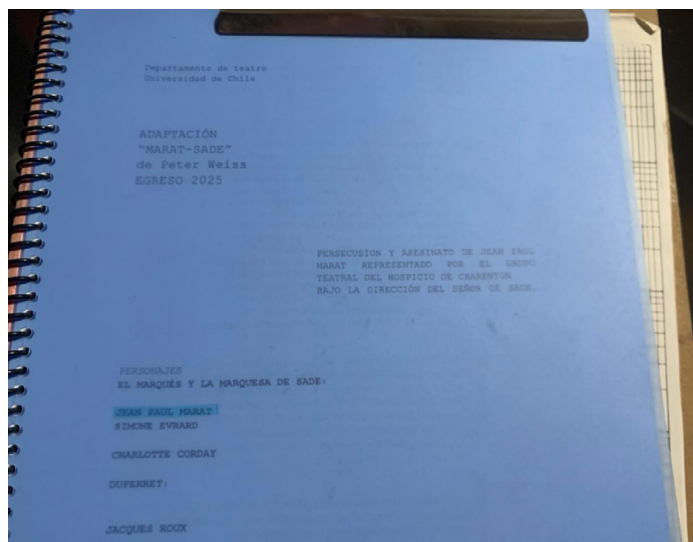


**IMAGEN 4.**

Boceto escenográfico del curso de Diseño Teatral de la Universidad de Chile para la obra *Marat/Sade* (2025). Imagen elaborada por Anette Cerda, 7 de noviembre de 2025.

este montaje por las contradicciones que encarna. Para Urqueta, Marat hoy se constituye en escena como una pregunta por la resistencia ante el cansancio y la derrota. La función de Sade es ser su espejo inverso, una suerte de antítesis. El montaje entonces buscará transmitir esta pregunta a través de sensaciones, buscando un permanente diálogo con el presente. En versiones anteriores, otros sentidos habrá encontrado la obra, pero este es el sentido que encuentra en el presente de hoy.

Entonces ¿*Marat-Sade* es un asunto del presente?



**IMAGEN 5.**

Guión de la obra *Marat/Sade* durante el proceso de ensayo.

Fotografía de Marcela A. Palma Bifani, 8 de noviembre de 2025.

A modo de conclusión, vuelvo a la pregunta por lo clásico. Pero ahora, con una respuesta. La obra no es en esencia clásica por su antigüedad ni por la cantidad de veces que ha sido montada, lo es en cambio porque pareciera nunca agotarse. *Marat-Sade*, así como fue escrita, sigue conduciéndonos a pensar y cuestionar nuestro presente al contrastarlo con el pasado.

Estas páginas ya fueron escritas, y luego de mucho avance en forma de retroceso, cristalizarán de este modo, ofreciéndolas así como un archivo parcial, a la mitad de este proceso. Al montaje de *Marat-Sade* 2025, sin embargo, aún le falta mucho para llegar a término y como todo lo que está en proceso, podrá tomar aún muchos posibles caminos, igual de interesantes y prometedores y muchos más tendrán que ser descartados. ¡Qué angustiante! Existirá el riesgo permanente de una catástrofe que impacte nuestro presente y nos obligue a pensarlo todo otra vez. Al igual que como sucede con el devenir de la historia, que con las teorías modernas y contemporáneas ya sabemos que más puede asimilarse a un enredo que a una línea progresiva (Benjamin, 1940). El proceso de montar una obra teatral pareciera traer consigo este constante enredo, riesgo, cuestionamiento y sensación de retroceso, más si es un clásico como este. No obstante -y justamente por todo lo anterior- es una oportunidad muy enriquecedora para cualquier actor o actriz y, sin duda, un cierre integral para nuestro proceso formativo inicial.

## REFERENCIAS

- Benjamin, W. (1940). Tesis sobre la historia. *Iluminaciones*. Taurus.
- Brook, P. (Dirección). (1967). *Marat/Sade* [Película].
- Calvino, I. (1992). *Por qué leer los clásicos*. TusQuets Editores.
- Canals, A., & Canals, M. (2022). Resumen analítico de la experiencia chilena de la pandemia COVID-19, 2020-2022. *Cuadernos Médicos Sociales*. <https://doi.org/10.56116/cms.v62.n3.2022.374>
- Carrillo, C. (28 de mayo de 2024). Elección de nueva directiva de la Fech fracasó por falta de quórum: sólo votó un 9% de los habilitados. *biobiochile.cl*.
- Cerda, J. (2010). Jean-Paul Marat: Médico, científico y revolucionario. *Revista médica de Chile*. <http://dx.doi.org/10.4067/S0034-98872010000100018>
- Chevallier, J.-F., & Mével, M. (2010). Texto fuerte/Texto débil. *Revista Colombiana de Artes Escénicas*. <https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/artescenicas/article/view/9255>
- García, C. (2006). El peso de la memoria en los inicios de la transición a la democracia en Chile (1987-1988). *Historia (Santiago)*. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942006000200003>
- Herrera, H., & Guillén, A. (1988). Revolución. Francesa y Sudamérica, Cámara de Representantes del Uruguay, Montevideo.
- Insunza, I. (2024). Teatro: Mirada, distancia y conciencia. Hacia un modelo de análisis (imposible) para el teatro contemporáneo. *Concept*, vol. 1, (28), 2-17.
- Macías, J. (2011). Revolución cubana: mujer, género y sociedad civil. *Viento Sur*.
- Mayorga, J. (1999). *El dramaturgo como historiador*. Primer acto: Cuadernos de investigación teatral.



Modak, F. (2008). *Salvador Allende. Pensamiento y acción*. CLACSO.

Muñoz, V., & Durán, C. (2019). Los jóvenes, la política y los movimientos estudiantiles en el Chile reciente. Ciclos sociopolíticos entre 1967 y 2017. *Izquierdas*. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492019000100129>

Sarrazac, J.-P. (2011). Del rodeo y de la variedad de rodeos. En *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*, (pp. 13-28). Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas, A. C.

Ulianova, O. (2020). *Chile en los archivos soviéticos. Tomo 4: años 60*. Ariadna Ediciones. <https://doi.org/10.5281/zenodo.4295938>

Weiss, P. (1964). *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*. Edition Suhrkamp.

Zulantay, P. (11 de octubre de 2024). Crítica de Teatro «Marat Sade»: Repensar la revolución. *Culturizarte*. <https://culturizarte.cl/critica-de-teatro-marat-sade-repensar-la-revolucion/>

**Recepción:** 30/10/2025

**Aceptación:** 21/11/2025

**Cómo citar este**

**artículo:** Palma-Bifani, M. (2025). MARAT-SADE. Lo clásico como asunto del presente. *Teatro*, (14), 201-213.



# Clase abierta: Luis Advis, archivo escénico y estética de la responsabilidad

NICOLÁS POBLETE

RODRÍGUEZ

Universidad de Chile

## RESUMEN

Este artículo reflexiona sobre el arte como responsabilidad ética y social a partir del legado de Luis Advis y del proyecto escénico *Clase abierta*. Se propone que la figura de Advis encarna una «estética de la responsabilidad», donde creación, docencia y pensamiento se articulan como un mismo gesto político. Desde un enfoque de investigación-creación, se analiza *Clase abierta* como archivo escénico que reactiva apuntes, textos y músicas del compositor, transformándolos en memoria viva sobre el escenario. El montaje se comprende como un dispositivo que pone en diálogo archivo y repertorio (Taylor, 2003), permitiendo que la voz del maestro se encarne en nuevas generaciones de intérpretes en una universidad pública chilena. A partir de la experiencia del proceso y del resultado escénico, se examina cómo la obra articula pedagogía, memoria y práctica teatral y qué preguntas abre sobre el lugar del arte en la educación, la comunidad y la sostenibilidad cultural.

**Palabras clave:** Luis Advis, estética de la responsabilidad, investigación-creación, arte y comunidad, sostenibilidad cultural.

## ABSTRACT

This article reflects on art as an ethical and social responsibility, drawing on the legacy of Chilean composer and teacher Luis Advis and on the stage project *Open Class*. It argues that Advis embodies an «aesthetics of responsibility», in which artistic creation, teaching and critical thought are articulated as a single political gesture. Using a research-creation approach, the article analyses *Open Class* as a scenic archive that reactivates Advis's notes, texts and music, turning them into living memory on stage. The performance is understood as a device that weaves archive and repertoire (Taylor, 2003), allowing the master's voice to be embodied by a new generation of performers in a Chilean public university. Drawing on both process and performance, the article examines how

## IMAGEN 1.

[Página opuesta]  
Preestreno de obra *Clase Abierta*. Fotografía de  
Marco Espinoza.

the piece articulates pedagogy, memory and theatre practice, and which questions it raises about the role of art in education, community and cultural sustainability.

**Keywords :** Luis Advis, aesthetics of responsibility, research-creation, art and community, cultural sustainability.

## INTRODUCCIÓN

En el escenario contemporáneo, marcado por la precarización de las artes y por la tendencia a reducir la cultura a un bien de consumo, se vuelve urgente repensar la responsabilidad ética, estética y política del creador. Este texto nace desde esa necesidad y se enraíza en *Clase abierta*, proyecto escénico dedicado al legado de Luis Advis (1935-2004): compositor, docente y pensador chileno que entendió el arte como conocimiento, resistencia y transformación social.

La memoria de Advis no se aborda aquí desde la nostalgia, sino como horizonte ético para el presente. Su práctica —que abarca música sinfónica, canción popular, composición teatral, ensayo filosófico y docencia universitaria— permite pensar al artista como sujeto público, cuya obra dialoga de manera permanente con su tiempo y su comunidad. Su figura emerge ligada a procesos históricos claves para Chile: la reforma universitaria, la politización cultural, el fortalecimiento de la educación pública y la articulación entre lo docto y lo popular en la escena musical y teatral.

*Clase abierta* se propone precisamente reactivar esa voz en un contexto distinto: el de un Chile que debate su modelo de desarrollo, el rol del trabajo creativo y el lugar de las artes en la vida cotidiana y en la universidad. La obra se concibe como un dispositivo de investigación-creación que hace de la escena un laboratorio para preguntarse por el rol social del arte desde la experiencia concreta de estudiantes, intérpretes y docentes del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

El objetivo de este ensayo es analizar cómo *Clase abierta* funciona como archivo escénico del pensamiento de Luis Advis y cómo, a través de esa experiencia, se delinean claves para pensar una estética de la responsabilidad y algunos desafíos de sostenibilidad cultural para la comunidad artística. Para ello, se revisan brevemente los fundamentos de la estética de la responsabilidad en la obra y enseñanza de Advis, se describe el modo en que la obra construye un archivo vivo en escena y se examinan las implicancias de esta práctica para la formación, la memoria y la organización de la comunidad creativa.

### **LUIS ADVIS Y LA ESTÉTICA DE LA RESPONSABILIDAD**

La trayectoria de Luis Advis puede leerse como un cruce permanente entre creación artística y responsabilidad pública. Su figura encarna lo que aquí se denomina una estética de la responsabilidad: una forma de entender la composición, la docencia y el pensamiento como actos inseparables de un compromiso con la vida social del país.

Esta perspectiva dialoga con el principio de alteridad formulado por Mijaíl Bajtín (1997), según el cual toda creación surge en relación con un otro. El sujeto solo se constituye «para otro y, a través del otro, para sí mismo» (Bajtín, 1998, p. 312). En la práctica de Advis, esta idea se traduce en una concepción del arte como respuesta: cada obra es una manera de decir «aquí estoy» frente a una comunidad concreta, en una coyuntura histórica determinada. La composición no es un ejercicio de autocomplacencia, sino una forma de hacerse responsable del tiempo que se habita.

Sus trabajos más conocidos —como *Cantata Santa María de Iquique* o *Canto para una semilla*— dan cuenta de esta articulación entre estética y responsabilidad. En ellos, Advis une recursos de la música docta con la canción popular, la investigación histórica y la poesía, para construir obras que se sitúan en el corazón de conflictos sociales e históricos. La masacre obrera del salitre, la memoria de Violeta Parra o la vida de las y los trabajadores se convierten en materia musical, no como ilustración, sino como toma de posición ética.

En sus apuntes de estética, Advis desarrolló categorías que desbordan la teoría musical para convertirse en principios de organización de la experiencia. Conceptos como unidad, tensión, ritmo y clímax se enseñaban

no solo como recursos de composición, sino como modos de pensar el mundo. La «unidad» alude a la coherencia interior de la obra; la «tensión», al conflicto vital que la impulsa; el «ritmo», a la organización del movimiento; y el «clímax», al momento de toma de conciencia estética del mundo. Enseñar a componer implicaba, al mismo tiempo, enseñar a leer críticamente la realidad y a asumir una posición frente a ella.

Esta dimensión ética se proyecta también en su trabajo pedagógico. Advis concibió la sala de clases como un espacio de formación integral, en el que la discusión estética se enlazaba con preguntas sobre historia, política y vida cotidiana. La enseñanza de la música no se reducía al dominio técnico, sino que buscaba formar sujetos capaces de comprender el lugar del arte en la sociedad y de asumir su práctica como responsabilidad frente a otros. Desde esta perspectiva, la docencia se vuelve un acto político: hacerse cargo del otro y de su futuro, asumiendo que lo que se transmite no son solo contenidos, sino marcos de sentido.

Pensar hoy la estética de la responsabilidad, desde el legado de Advis, implica considerar al creador como mediador entre memoria y presente, entre tradición y transformación. No se trata de idealizar una figura maestra, sino de preguntarse cómo ese modo de concebir el arte puede ser actualizado en prácticas concretas dentro de una universidad pública y en un contexto donde la precariedad del trabajo creativo tensiona permanentemente la posibilidad de sostener este tipo de ética.

### **CLASE ABIERTA: ARCHIVO ESCÉNICO Y MEMORIA VIVA DEL LEGADO**

*Clase abierta* surge como intento de traducir esa estética de la responsabilidad a un lenguaje escénico contemporáneo. La obra se construye a partir de fragmentos de clases, escritos, anécdotas y composiciones de Luis Advis, organizados en una dramaturgia que articula teoría, memoria y experiencia sensible. No se propone contar la vida del compositor en clave biográfica clásica, sino activar su pensamiento y su voz desde el presente de quienes lo revisitan.

El equipo creador toma como punto de partida los principios formales propuestos por Advis —unidad, tensión, ritmo y clímax— para pensar la estructura del montaje. De este modo, la dramaturgia se compone de escenas que funcionan como «momentos de estudio»: pasajes en que se lee un apunte, se escucha un fragmento musical o se recuerda una

anécdota, pero siempre en relación con una pregunta actual. La escena no ilustra al maestro; lo convoca para discutir con él.

Para comprender esta operación resulta especialmente útil la distinción que propone Diana Taylor (2003) entre archivo y repertorio. El archivo remite a los materiales que permanecen: documentos, textos, partituras, registros. El repertorio, en cambio, refiere a las acciones encarnadas: gestos, movimientos, modos de decir que se transmiten a través de la performance (Taylor, 2003, p. 16).

En *Clase abierta*, estos dos niveles se entrelazan en tres grandes ejes escénicos:

1. **La voz del maestro.** Fragmentos de apuntes, citas y relatos de estudiantes se incorporan en la dramaturgia. A veces se leen en voz alta, otras se proyectan, otras se susurran desde distintos puntos de la sala. No se busca imitar a Advis, sino dejar que su pensamiento aparezca como una corriente subterránea que atraviesa la función. El público escucha frases que fueron dichas en una clase de décadas atrás, pero ahora resuenan en un aula-teatro habitada por otros cuerpos.
2. **Las voces de los intérpretes.** Los actores y actrices participan como co-investigadores. Durante el proceso, se les invita a relacionar las ideas de Advis con sus propias trayectorias, precariedades y deseos: qué significa hoy estudiar arte en una universidad pública, cómo se sostiene una práctica creativa, qué miedos y expectativas se juegan en ese camino. Algunos de esos testimonios se incorporan, transformados, en la escena. La obra se vuelve así un espacio donde dialogan generaciones, prácticas y lenguajes.
3. **La música como puente.** Fragmentos de obras de Advis aparecen en la puesta en tanto que detonantes de memoria y afecto. En ciertos momentos, la interpretación musical se sostiene casi *a capela*; en otros, se superpone con lecturas de textos o con acciones físicas. La música encarna la continuidad entre archivo y repertorio: parte de partituras y grabaciones, pero se actualiza en la respiración de quienes la ejecutan en el presente.

La disposición espacial también refuerza esta lógica de archivo vivo. El escenario se configura como aula y como sala de ensayo: sillas, atriles, cuadernos, un piano, hojas subrayadas. El público presencia un acto de estudio en tiempo real. No asiste a una lección cerrada, sino a una investigación en curso. La escena se vuelve, en ese sentido, una «clase abierta» en doble sentido: homenaje al proyecto académico de Advis y declaración de una forma de teatro que comparte sus procesos y no solo sus resultados.

Esta configuración convierte la función en un ejercicio de escucha activa. El público escucha a Advis, escucha a las y los intérpretes, se escucha a sí mismo en relación con las preguntas que emergen: ¿para qué sirve el arte hoy?, ¿qué significa enseñar en condiciones de precariedad?, ¿cómo se cuida un archivo en un contexto de fragilidad institucional? El teatro opera como archivo escénico en la medida que reordena y reactiva la memoria para hacerla significar en otro tiempo.

#### **INVESTIGACIÓN-CREACIÓN Y COMUNIDAD CREATIVA**

La construcción de *Clase abierta* se desarrolló como una experiencia de investigación-creación entendida desde la práctica. El punto de partida no fue aplicar un método externo, sino reconocer que el trabajo en sala —el cuerpo, la voz, la escucha, la improvisación— produce conocimiento y que la escena puede funcionar como un laboratorio donde se piensa con los materiales y no solo sobre ellos.

En un primer momento, el elenco se enfrentó al archivo de Luis Advis: apuntes de estética, grabaciones, partituras, testimonios de estudiantes y de artistas amigos de Luis. Esa lectura compartida fue performativa: las y los intérpretes subrayaron, copiaron frases, las dijeron en voz alta, las probaron en el espacio. De ahí surgieron núcleos conceptuales —responsabilidad, unidad, memoria, país— que empezaron a organizar la dramaturgia y también la conversación cotidiana del grupo.

Luego, el trabajo derivó en un laboratorio escénico permanente. A partir de los textos y músicas de Advis, el grupo realizó improvisaciones, ejercicios y pequeñas composiciones colectivas. Se ensayaron formas de decir un mismo concepto desde distintos cuerpos; se probaron silencios prolongados para escuchar una frase; se cruzaron textos del archivo con relatos personales. Las preguntas que aparecían en los cuerpos —sobre



sentido de la docencia, relación entre arte y política— se anotaban en bitácoras y volvían una y otra vez a los ensayos, alimentando nuevas escenas y modos de decir.

Este modo de trabajo afectó tanto a la obra como a sus participantes. Para varios intérpretes, el proceso significó una primera aproximación profunda a la figura de un compositor que conocían solo por referencias generales. Para otros, permitió conectar sus propias dudas vocacionales con una tradición de pensamiento artístico que asume el arte como trabajo y como compromiso. En ese sentido, *Clase abierta* funcionó también como dispositivo pedagógico interno: una instancia de formación entre pares, donde la investigación sobre un archivo se convirtió en espacio de cuidado comunitario.

Finalmente, los materiales se organizaron en una estructura que retomaba, desde la escena, las categorías estéticas trabajadas por Advis: unidad, tensión, ritmo y clímax. No como receta formal sino más bien como manera de ordenar la experiencia: qué fragmentos se mantienen en silencio, dónde se concentra el conflicto, cómo se acumula energía hasta un punto de conciencia común entre intérpretes y público. Cada ajuste respondía a la misma pregunta que guiaba el montaje: ¿qué significa, en la práctica, asumir hoy una estética de la responsabilidad?

### **ESTÉTICA DE LA RESPONSABILIDAD Y SOSTENIBILIDAD CULTURAL**

El resultado escénico de *Clase abierta* permite observar cómo la estética de la responsabilidad se materializa en una forma concreta de teatro. La obra presenta a Luis Advis como una voz que interpela directamente al presente, y no como un monumento intocable. Esa decisión se vuelve visible en la estructura del montaje: escenas que alternan reflexión teórica, fragmentos biográficos, música y silencios, invitando al público a pensar el arte como experiencia sensorial y por sobre todo como pregunta ética sobre el país y su historia.

En la función, el archivo deja de ser una colección de citas y documentos para convertirse en un cuerpo vivo. Los apuntes de estética, las ideas sobre unidad, tensión, ritmo y clímax, y las referencias al rol social del arte aparecen encarnados en intérpretes que se dirigen al público desde un «nosotros» situado: estudiantes y artistas de una universidad pública que se preguntan qué significa hoy crear, enseñar y hacer cultura en Chile. La escena se vuelve aula, archivo y asamblea.

El efecto sobre la audiencia confirma esta dimensión responsable del gesto artístico. *Clase abierta* no se limita a informar sobre la vida y pensamiento de un compositor, sino que convoca a una reflexión compartida sobre el valor de las artes en la educación, la importancia de la cultura como derecho y la necesidad de sostener proyectos que piensen el país desde la sensibilidad. El teatro, en este caso, opera como espacio de conversación pública: devuelve al público la pregunta que organiza el montaje —¿para qué sirve el arte hoy?— y la deja abierta, disponible para ser retomada en otros contextos.

Al mismo tiempo, el proyecto hace visible las tensiones de sostenibilidad cultural que atraviesan la práctica artística contemporánea. La obra se gestó en un contexto de recursos limitados, tiempos fragmentados y compatibilización forzada entre estudio, trabajo remunerado y creación. Esa experiencia, lejos de quedar fuera del escenario, lo atraviesa silenciosamente: se sabe —y se siente— que la existencia de *Clase abierta* depende de la energía concentrada de quienes participan y de la voluntad institucional de sostenerla.

De este modo, la estética de la responsabilidad heredada de Advis se proyecta, en el presente, como ética de la sostenibilidad. Asumir la responsabilidad del arte implica responder a la historia y al público, también hacerse cargo de las condiciones que permiten que la creación exista: financiamiento, tiempo, espacios, redes de colaboración. La obra abre así una pregunta que excede sus límites formales: ¿qué estructuras se requieren para que experiencias de archivo escénico como esta no sean excepciones aisladas, sino parte de una política más amplia de cuidado del patrimonio y del trabajo artístico?

Sin ofrecer respuestas cerradas, *Clase abierta* sugiere al menos una dirección: la necesidad de que la comunidad creativa se reconozca como tal, comparta herramientas, organice sus demandas y dialogue con las instituciones desde un lugar de conocimiento situado. La sostenibilidad cultural aparece, entonces, como extensión natural de la estética de la responsabilidad: no basta con crear obras que piensen el país; es necesario además construir las condiciones para que esa forma de pensamiento pueda seguir existiendo.



#### IMAGEN 2.

Primera función de *Clase Abierta*. Fotografía de Marco Espinoza.

#### CONCLUSIONES

*Clase abierta* permite pensar el teatro como archivo escénico y como laboratorio de ética artística. Al reactivar la voz de Luis Advis, la obra recuerda que el arte es una forma de pensamiento sobre la vida y que toda creación auténtica conlleva una responsabilidad frente al otro. Esta responsabilidad se expresa en la pedagogía, en la composición y en la escena, pero también en la manera en que las y los creadores se organizan, se forman y se proyectan en el tiempo.

El análisis del proyecto muestra que la investigación-creación es una vía fecunda para articular memoria, práctica escénica y reflexión teórica en un contexto universitario. El trabajo con archivo, la construcción colectiva de la dramaturgia y la apertura del proceso al público permiten que la obra funcione simultáneamente como homenaje, como ejercicio pedagógico y como intervención crítica sobre el presente. *Clase abierta* no solo «habla de» Luis Advis: actualiza su ética y la pone a prueba en las condiciones concretas de producción de hoy.

Al mismo tiempo, la experiencia evidencia los límites de un sistema cultural que descansa en la vocación individual sin ofrecer estructuras de apoyo sostenidas. La estética de la responsabilidad conduce, de manera natural, a la pregunta por la sostenibilidad cultural: ¿cómo se

sostienen en el tiempo proyectos que trabajan con archivo, memoria y formación?, ¿qué herramientas necesitan los artistas y estudiantes para que este tipo de experiencias sean parte de una política de largo plazo y no solo de esfuerzos puntuales?

En última instancia, el legado de Luis Advis interpela a la comunidad creativa a asumir un doble desafío: mantener viva la dimensión poética y crítica del arte, y adquirir las herramientas necesarias para sostenerla en condiciones dignas. Ello implica comprender que crear, hoy, también es organizar, gestionar, incidir. Hacer del arte una política de lo humano supone ubicarlo en el centro de la vida colectiva, reconociendo en él una fuerza de memoria, educación y justicia social.

*Clase abierta* puede leerse, finalmente, como un gesto de continuidad y de traducción generacional: una obra que, desde la escena, toma una antorcha ética y la entrega a nuevas manos. En ese traspaso, el teatro se afirma como lugar donde la responsabilidad estética se vuelve responsabilidad compartida: una invitación a seguir pensando, desde el arte, los modos en que queremos vivir y crear.

## REFERENCIAS

Bajtín, M. (1997). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.

Bajtín, M. (1998). *Yo también soy (Fragmentos filosóficos)*. Anthropos.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

Clase abierta (s. f.). Texto de trabajo de la obra homenaje a Luis Advis. Departamento de Teatro, Universidad de Chile.

**Recepción:** 30/10/2025

**Aceptación:** 21/11/2025

**Cómo citar este**

**artículo:** Poblete, N.

(2025). Clase abierta:

Luis Advis, archivo escénico y estética de la responsabilidad. *Teatro*, (14), 214-224.

# La Escuela Nocturna de Teatro de la Universidad de Chile

**HÉCTOR PONCE DE LA**

**FUENTE**

Universidad de Chile

## RESUMEN

En esta reseña propongo instalar un primer acercamiento sobre un objeto material histórico: la Escuela Nocturna de Teatro, un proyecto nacido bajo el entonces ITUCH y que permanece a resguardo en el archivo vivo de quienes estudiaron ahí -como es el caso de Alejandra Gutiérrez o Miguel Littin-, o bien en algunos pasajes escondidos de la historia del teatro chileno. El propósito de este escrito es situar o al menos demarcar un objeto de interés sobre el que volvemos a trabajar en una investigación actualmente en desarrollo.

**Palabras clave:** Escuela Nocturna, teatro chileno, teatro universitario, ITUCH, DETUCH.

## ABSTRACT

In this review, I propose an initial exploration of a historical artifact: the Night School of Theater, a project born under the then ITUCH and preserved in the living archives of its alumni—such as Alejandra Gutiérrez and Miguel Littin—or in some hidden passages of Chilean theater history. The purpose of this writing is to situate, or at least demarcate, an object of interest that we are revisiting in an ongoing research project.

**Keywords:** Night School, Chilean theater, university theater, ITUCH, DETUCH.

Haciendo el ejercicio de memoria, llegué a la Escuela Nocturna de Teatro cuando buscaba información sobre *Conflicto* (1961), una obra escrita en co-autoría por Miguel Littin y Enrique Gajardo, llegando a constatar en ese momento que ambos formaron parte de este espacio nacido como una escuela popular impulsada tanto por el entonces Instituto de Teatro de la Universidad de Chile como por la Central Unitaria de Trabajadores (CUT), en una época en la que el ambiente teatral se expandía mediante giras, festivales y el apoyo a grupos teatrales aficionados. En 1950 el Experimental-ITUCH organiza el Primer Festival de Teatro Universitario, al que le sucederán las versiones de 1959, 1960, 1961 y 1964. Paralelamente, desde 1955 se organiza un Festival de Teatro Aficionado (el que continuará realizándose entre 1957 y 1961) y deciden expender estos festivales a barrios populares (población Los Nogales, población Lo Valledor) e industrias como Mademsa.

Enrique Gajardo fue profesor de Miguel Littin y juntos escribieron esta obra explosiva, en el sentido literal, que hasta ahora aún no he logrado recuperar desde los archivos del Departamento de Teatro. *Conflicto* es una obra de fuerte orientación social, y que llega a obtener un premio especial en el concurso organizado por el Teatro del Pueblo en 1962 (Piga, 1964). Todo este impulso tendiente a instalar un teatro popular viene precedido de la creación, en 1951, del Teatro Realista Popular, un grupo independiente creado por estudiantes que militaban en el Partido Comunista y que tenía como correlato las traducciones y adaptaciones que el grupo de Verónica Cereceda (Colectivo El Guerrillero) producía para un público integrado, mayoritariamente, por estudiantes, comerciantes y los mineros de Huachipato. Todo lo creado en ese periodo era producto de la lucha por ocupar un lugar importante en la escena teatral y política.

Mi segunda referencia obligada sobre esta escuela es Alejandra Gutiérrez, quien según declaración expresa estudió en dicho espacio antes de viajar al exilio y terminar sus estudios en Rusia (antigua URSS) y Polonia, donde finalmente se doctoró en el Instituto de Investigaciones Literarias de la Academia de Ciencias (llegó a la Escuela Nocturna de Teatro en 1962, después de estudiar Física en la Universidad de Chile, para luego continuar sus estudios de Dirección Teatral en el Instituto Estatal de Teatro Anatoli Lunacharski de Moscú, el GITIS, donde también obtuvo un Máster en Artes). Dicho casi de memoria, Alejandra contaba

que este espacio bullente y altamente productivo recibía a mujeres y hombres obreros, como también a jóvenes que por diversas razones no podían seguir la carrera en el horario diurno. Esta escuela reproducía la existencia vespertina de las dos carreras que se dictaban durante las mañanas y tardes en el antiguo ITUCH. Gracias al rescate que actualmente realiza Amaranta González (2025), pudimos conocer un registro visual que integra bocetos de montajes, programas de mano y hasta el carnet de estudiantes que certifican la regularidad de dichos estudios.



#### IMAGEN 1.

Carnet de estudios de Marta Urriola Valdés, Escuela Nocturna, 1960-1961.

La Escuela Nocturna de Teatro de la Universidad de Chile es, desde inicios de la década de los sesenta, el lugar donde Gajardo y Littin escriben *Conflicto* (1961) y también donde se conocieron otras creaciones de este último: como *Los hijos de Isabel* (1963) y otras obras menos realistas, hasta llegar a la que fuera la primera realización cinematográfica de Littin: *Por la tierra ajena* (1965), basada en la canción homónima de Patricio Manns (1964). Según declara Littin en una entrevista concedida a Nena Ossa en 1968, las enseñanzas de Gajardo resultaron ser fundamentales para su posterior desarrollo como cineasta, al igual que el influjo poderoso de otro de sus contemporáneos, Fernando Bellet, quien sin duda resultó ser un aporte decisivo para sus aprendizajes cinematográficos.

Orlando Rodríguez comenta uno de los textos ganadores del certamen organizado por estudiantes del ITUCH. Se trata de *Cuando termine el verano*, una obra escrita por Sergio Riesenberg, también estudiante de la Escuela Nocturna de Teatro y animador permanente de las actividades realizadas en ese mismo espacio docente. Rodríguez destaca el surgimiento de una dramaturgia nueva en las aulas universitarias, haciendo mención al clima de efervescencia que se vivía en esos años, donde convivían sin prejuicios la actividad aficionada y la profesional.



5



x 6



7x



8



9



10x



11x





## UN DRAMATURGO JOVEN

Asistimos en estos últimos años al surgimiento de una dramaturgia nueva, nacida al calor del movimiento teatral universitario.

En las aulas de las Escuelas de Teatro, varios valores jóvenes han hecho sus primeras armas. Entre ellos está el autor de "CUANDO TERMINE EL VERANO", Sergio Riesenberg, cuyos pasos teatrales nacen desde su época, muy próxima, de estudiante secundario en el Instituto Nacional. Su primera obra data así de 1957, y en ella las primeras dudas adolescentes se expresaron a través de "SOBRE VALLES VERDES", título de la pieza. Paralelamente a su faena escolar recibía enseñanzas en la Escuela Nocturna de Teatro de la Universidad de Chile, que le suministró los conocimientos escénicos para abordar con mayor propiedad sus intentos dramáticos. Allí estrenó con sus compañeros, "LA OTRA CARA DEL SABADO" y escribió un monólogo dramático, "CUCHITA". En 1959, un conjunto estudiantil le estrenó "BAILE DE DESPEDIDA". En todas estas obras plantea interrogantes juveniles que buscan respuestas insatisfechas. Posteriormente, el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile le dio a conocer en lectura dramatizada, "DE REGRESO", puesta en escena el año pasado por el grupo ATELEX en el Festival de Teatros Aficionados. También en 1961 concursó en el certamen del ITUCH, alcanzando uno de los lugares preferentes con "CUANDO TERMINE EL VERANO", enfrentada al público en lectura dramatizada en el mismo período y puesta en escena en el curso de la presente temporada. Comedia dramática en que se alternan la vida casi sin perspectivas de los poblados rurales y las esperanzas siempre presentes en la juventud, obra que al mismo tiempo constituye la expresión más madura de su incipiente producción dramática. Su último ensayo teatral, "TRISTEZA EN LA PLAYA DE LAS AGATAS", aún permanece inédito.

ORLANDO RODRIGUEZ B.

## "CUANDO TERMINE EL VERANO"

COMEDIA DRAMATICA EN TRES ACTOS

DE SERGIO RIESENBERG

### REPARTO

(Por orden de aparición)

MANUEL	Rubén Ubeira Pedro Fernández
MARIA	Ester Brun
LAURA	Isabel Pastor
LUCHO	Jaime Guerrero
JUAN	Mario Cruz Francisco Leal
RAFAEL	Fidel Díaz

DIRECCION:

FRANKLIN CAICEDO

Decorados y elementos de iluminación proporcionados por el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile • Escenografía: ELIANA URRIOLA • Realización: FERNANDO SAAVEDRA • Iluminación: PATRICIO DEL CAMPO • Vestuario: EMELINA REMENTERIA • Afiches: JORGE ROJAS • Programa: JOSE MESSINA.

Un ilustre y devenido en figura cenital de la escena argentina, tanto en el teatro como en el cine, fue el responsable de dirigir ese montaje. Nos referimos a Franklin Caicedo, de quien probablemente no saben mucho las nuevas generaciones, pero que merece ser destacado como otro referente obligado en esta escena que estamos reconstruyendo.

Tal como cuenta la historia del teatro chileno (Durán-Cerda (1959, 1970); Fernández (1976); Rojo (1985, 2023) et al.), el creciente desarrollo de festivales universitarios que dieron cabida a expresiones tan disímiles como el teatro obrero, campesino y de aficionados, fue alimentado por la emergencia de una dramaturgia vasta y diversa tanto en su cafigrafía como en sus temáticas, marcando, entre otros hitos, el surgimiento de la creación colectiva (Cereceda, Sieveking, Pineda), el desarrollo de una intensa actividad de extensión que llevaría el teatro hasta las fábricas, hospitales y cárceles, y la consolidación de un modelo universitario de formación profesional. Domingo Piga (1968), en su momento Director del DETUCH, señala en su “Declaración de principios del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile” que el sentido crítico del compromiso social demandaba una actitud consciente en el sentido más prístino de la ideología. Así, tanto la docencia como la investigación tendrían en la extensión un camino necesario para mediar en relación con los cambios estructurales que demandaba el país.

**IMAGEN 2.**

[Página anterior izq.]  
Imágenes del montaje  
de *Cuando termine el  
verano*, 1961.

**IMAGEN 3.**

[Página anterior dch.]  
Programa de *Cuando  
termine el verano*, 1961.



**IMAGEN 4.**

Enrique Gajardo en  
lectura dramatizada,  
Chillán. Fotografía de  
Freddy Bastías.

Dos años antes de esta declaración, Enrique Bello (1966) intentaba dar con las razones del éxito de una iniciativa que cumplía su primer cuarto de siglo. Sin duda el impulso de una empresa dirigida por Pedro de la Barra tiene antecedentes de sobra como para pensar que más allá de los nombres propios, el Teatro de la Universidad de Chile es el resultado de un esfuerzo que comienza en una fría mañana de junio en la antigua Sala Imperio, pero cuya carga de remanentes simbólicos supera con creces la trayectoria del Experimental-ITUCH. En tal sentido es que la Escuela Nocturna de Teatro configura un espacio todavía en ciernes para nuestro archivo institucional. Me quedo con las impresiones de Alejandra Gutiérrez cuando rememoraba su experiencia antes de viajar al exilio en Rusia. En una entrevista que nos concedió en 2022 señala que:

La Escuela Nocturna de Teatro de la Universidad de Chile era una Escuela de corte vocacional. Teníamos clases de lunes a viernes, de 19:00 a 22:00 hrs. de sólo tres materias: Actuación, todos los días, impartido por Enrique Gajardo; movimiento, tres veces a la semana, impartido por Heine Mix; y Voz, dos veces a la semana, pero desgraciadamente no recuerdo el nombre de la profesora. (Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral, 2022, p.16)



**IMAGEN 5.**

Alejandra Gutiérrez como una de las protagonistas de *La huida*, de Bulgákov, durante su cuarto año de Actuación en el Teatro del GITIS.

Para Alejandra Gutiérrez, así como también para Enrique Gajardo, Marta Urriola Valdés, Miguel Littin o Franklin Caicedo, la Escuela Nocturna era sinónimo del proyecto político y la responsabilidad social que la Universidad de Chile tenía como compromiso para con aquellas personas que no podían seguir la carrera en su régimen diurno. Teniendo presente el carácter todavía elitista de nuestro Departamento (somos, en estricto rigor, un lugar que selecciona estudiantes), ¿será acaso el momento para volver a conocer una nueva versión de esta Escuela Nocturna de Teatro?

## REFERENCIAS:

Bello, E. (1966). Telón de fondo de una gran aventura dramática: el ITUCH cumple 1/4 de siglo. *Boletín de la Universidad de Chile*, (66), 4-23.

Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral. (2022). El inicio de Alejandra Gutiérrez en el teatro. *Teatro*, (7), 15-24.

Durán-Cerda, J. (1959). *Panorama del teatro chileno. 1842-1959. Estudio crítico y antología*. Editorial del Pacífico.

Durán-Cerda, J. (1970). *Teatro chileno contemporáneo*. M.Aguilar Editor.

Fernández, T. (1976). Apuntes para una historia del teatro chileno: Los teatros universitarios (1941-1973). *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (5), 331-347.

Piga, D. (1968). Declaración de principios del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. *Conjunto*, (6), 99-102.

Ponce de la Fuente, H. (2024). Grínor Rojo. Muerte y resurrección del teatro chileno. *Teatro*, (12), 163-173.

Pradenas, L. (2006). *Teatro en Chile: Huellas y trayectorias, siglos XVI-XX*. LOM Ediciones.

Rojo, G. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983*. Michay.

Rojo, G. (2023). El teatro chileno de la segunda modernidad: 1941-1943. *Revista Teatro*, (9), 85-101.

**Recepción:** 03/11/2025

**Aceptación:** 17/11/2025

**Cómo citar este**

**artículo:** Ponce de la Fuente, H. (2025). La Escuela Nocturna de Teatro de la Universidad de Chile. *Teatro*, (14), 225-232.

# **Visiones emergentes**



# Fichas de registro – Metadatas

**ISIDORA ASPILLAGA,  
GABRIEL BASTÍAS,  
FLORENCIA CERDA,  
CATALINA GODOY, MARÍA  
OLIVIA MENA, NAYRA  
MORALES, JAVIERA  
MUÑOZ, ROMINA OÑATE,  
TERESITA RÍOS, JOSEFA  
RODRÍGUEZ, VALERIA  
SAÁ, FRANCO SILVA,  
CRISTÓBAL TORRES Y  
CONSUELO URIBE.**

Universidad de Chile

Las y los estudiantes de 3° de Actuación Teatral realizaron el registro —por medio de fichas o metadatas— de algunas obras presentadas en el DETUCH en los últimos dos años, ya sea como parte de la programación anual en las Salas Agustín Siré y Sergio Aguirre, así como de exámenes o muestras de las asignaturas (Taller de Puesta en Escena) y del Festival Víctor Jara, organizado por los estudiantes. A estos registros se suma una reseña sobre un espacio emblemático que ha devenido en sitio de memoria para la comunidad del Departamento.

Trabajaron en este ejercicio de archivo realizado en el marco de la asignatura Seminario de Investigación Teatral, las siguientes personas: Isidora Aspillaga, Gabriel Bastías, Florencia Cerda, Catalina Godoy, María Olivia Mena, Nayra Morales, Javiera Muñoz, Romina Oñate, Teresita Ríos, Josefa Rodríguez, Valeria Saá, Franco Silva, Cristóbal Torres y Consuelo Uribe.

### LA CONSAGRACIÓN – 2017-2025

<b>Nombre</b>	<i>La Consagración</i>
<b>Año de estreno</b>	2017
<b>Año de Reestreno</b>	2025
<b>Título original</b>	La Consagración
<b>Compañía</b>	Colectivo La Disvariada
<b>Dramaturgia</b>	Alfonso Alcalde y La Disvariada
<b>Dirección</b>	Octavio Navarrete León
<b>Elenco</b>	Juan José Acuña, Gabriela Basauri, Bárbara Bodelón, Gustavo Deutemoser, Linus Sánchez, Paulo Stingo
<b>Diseñadores de vestuario</b>	Laura Pfenning
<b>Diseñadores integrales</b>	Daniela Leiva, La Disvariada
<b>Director musical</b>	José Domingo Mosqueira
<b>Músicos en escena</b>	Alonso Morpez, Rodrigo Ahumada, Fabián Toro
<b>Iluminación y jefa técnica</b>	Isidora Guitál
<b>Realización escénica</b>	Matías Burgos
<b>Sala</b>	Sala Agustín Siré, Morandé #750, Santiago



# LA CONSAGRACIÓN

9 y 10 de Mayo - 19:30 hrs



**SALA AGUSTÍN SIRÉ**  
**MORANDÉ #750 SANTIAGO CENTRO**

**IMAGEN 1.**

Afiche de obra *La consagración*. 2017.

**¡APRENDER Y NO OLVIDAR! (¡LERNEN UND NICHT VERGESSEN!) – 2023**

<b>Nombre</b>	<i>¡Aprender y no olvidar!</i> ( <i>¡Lernen und nicht vergessen!</i> ).
<b>Año de estreno</b>	2023
<b>Título original</b>	Kaspar
<b>Dramaturgia</b>	Peter Handke
<b>Dirección</b>	Cristian Keim
<b>Asistencia de dirección</b>	Catalina Rozas López
<b>Elenco</b>	Francisca Suárez Vidal, Bárbara Vásquez Guajardo, Almendra Báez Montecinos, Belén Sandoval Severino, Benjamín Salinas Valenzuela, Fabián Fuentes Álvarez, Ariana Beltrán Torres, Javier Fernández Lorca, Fiorella Fuego, Javiera Urrea, Ignacia Gutiérrez Alarcón, Djure Gasic Duarte, Vicente Soto Contreras, Santiago Larraín Bravo, Claudio Matus Rozas
<b>Profesor guía de diseño</b>	Tatiana Pimentel
<b>Diseñadores/as</b>	Juan José Contreras, Félix Piña A., Constanza Vallejos, Carolina González M., Mariana Segovia Ruiz, Victoria Orellana Stevenson
<b>Diseño afiche</b>	María Adasme
<b>Producción ejecutiva</b>	Sebastián Cáez-Lorca
<b>Jefe técnico</b>	Manuel Pérez
<b>Sala</b>	Sergio Aguirre, Morande 750

**IMAGEN 2.**

Afiche de obra *¡Aprender y no olvidar!* (*¡Lernen und nicht vergessen!*). 2023.

**IMAGEN 3 Y 4.**

Puesta en escena

*¡Aprender y no olvidar!*

de Peter Handke

Dirección Cristian Keim

Fotografía de Carlos

Mendoza, 2023.



AGUA DE PERRA – 2024

Nombre	Agua de Perra
Año de estreno	2023
Título original	Agua de Perra
Compañía	Colectiva Niñe Sensible
Dramaturgia	Colectiva Niñe Sensible
Dirección	Antonia Salazar Acevedo, Sofía Farías R.
Elenco	María José Adell, Claudio Matus Rozas, Nea Godoy, Djure Gasic, Javiera Urrea, Andi Navarro, María Elgueta, Amanda Rogers, Isidora Toro Arratia
Diseño integral	Magda Vásquez Segura, Sofía Farías R., China Bruna Zelaya, Ró Pérez Caamaño
Diseño sonoro	Andi Navarro, Tomás Pérez, Ricardo Alfonso, María Elgueta, Bruno Ramírez
Músicos en escena	Andi Navarro, Tomás Pérez, Ricardo Alfonso, Bruno Ramírez, Victoria Alcalde
Iluminación	Ró Pérez Caamaño
Diseño de afiche	Ró Pérez Caamaño
Producción	China Bruna Zelaya
Coreografía	Florencia Neira Oros
Sala	Explanada Centro Cultural Estación Mapocho. Estacionamiento DETUCH, Morandé 750



IMAGEN 5.  
Afiche obra *Agua de Perra*, 2023.





**IMAGEN 6.**

Obra *Agua de Perra*, de  
Colectiva Niña Sensible.  
Dirección de Antonia  
Salazar y Sofía Fariás,  
2023.

**CURACO (YA NO) ESTÁ EN CHILE – 2024**

Nombre	<i>Curaco (ya no) está en Chile</i>
Año de estreno	2024
Título original	<i>Chiloé cielos cubiertos</i>
Dramaturgia	María Asunción Requena y adaptación colectiva de Las troyanas de Jean Paul Sartre
Dirección	Andrea Giadach
Asistencia de dirección	María Elgueta
Elenco	Franco Silva, Nayra Morales, María Olivia Mena, Cristóbal Torres, Vicente Ulloa, Lucas Nair Osorio, Romina Oñate, Jeremi Cárdenas, María Elgueta
Profesor guía de diseño	Montserrat Catalá – Tatiana Pimentel
Diseñadores/as	Consuelo Avendaño, Catalina Fuentes, Gabriela Llanquileo, Matilde Moral, Xabiera Mundaca, Felipe Quintanilla, Francisca Sanhueza, Catalina Vasquez
Composición musical	José Miguel Macías
Producción y fotografía	Sebastián Cárez-Lorca
Jefe técnico	Manuel Pérez
Sala	Sergio Aguirre, Morande 750



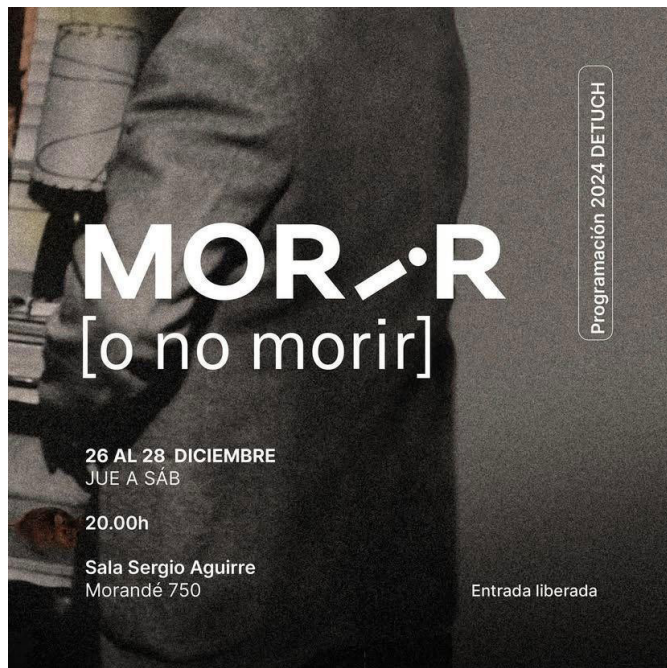


**IMAGEN 7, 8, 9.**  
 Obra *Curaco (ya no) está*  
 en Chile, 2024.

MORIR O NO MORIR – 2024

Nombre	Morir o No Morir
Año de estreno	2024
Título original	Morir. Un instante antes de morir
Dramaturgia	Sergi Belbel
Dirección	Marco Espinoza
Asistencia de dirección	Rodrigo Valenzuela
Dirección vocal	Annie Murath
Elenco	Isidora Aspillaga Ortega, Gabriel Bastías Görlich, Florencia Cerda Tapia, Nea Godoy Toloza, Javiera Muñoz Figueroa, Manuela Quintana Argomedo, Teresita Ríos Vargas, Josefa Rodríguez Pinto, Valeria Saá Fabres, Consuelo Uribe Peña, Benjamín Salinas Valenzuela
Profesor guía de diseño	César Erazo Toro
Diseñadores/as	Anáhiz Hormazábal Venegas, Antonia Rojas Escobar, Catalina García Garay, Catrián A. Ochoa Marchant, Keila Avendaño, Opalo Halabi, Selene Figueroa Pérez, Sofia Onetto Vilches, Valeska Cartagena Valdés
Producción y fotografía	Sebastián Cárez-Lorca
Diseño de afiche	Marco Espinoza
Sala	Sergio Aguirre, Morande 750





**IMAGEN 10.**

Afiche obra *Morir o no morir*, 2024.



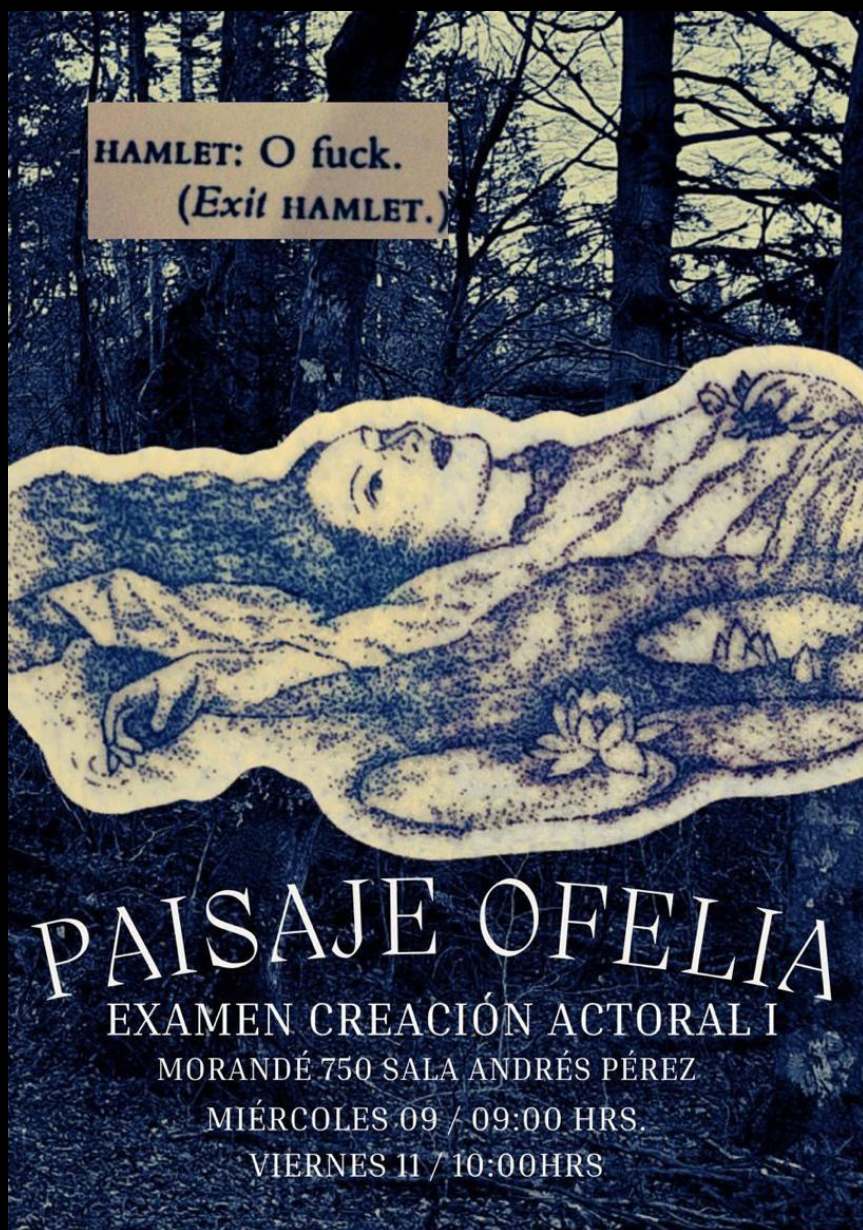
**IMAGEN 11.**

Gabriel Bastías, Javiera Muñoz, Josefa Rodríguez  
Fotografía de Cámara Escénica, 2024.

PAISAJE OFELIA – 2025

Nombre:	<i>Paisaje Ofelia</i>
Año de estreno:	2025
Título original:	<i>Paisaje Ofelia</i>
Compañía:	Tercer año (Generación 2023)
Dramaturgia:	Tercer año, Ana Harcha, Antonia Salazar, Cristóbal Gallardo
Dirección:	Ana Harcha
Asistente de dirección:	Antonia Salazar y Cristóbal Gallardo
Elenco:	Isidora Aspillaga, Nea Godoy, Consuelo Uribe, Cristóbal Torres, Florencia Cerda, Franco Silva, Javiere Muñoz, Josefa Rodríguez, Lucas Osorio, María Olivia Mena, Nayra Morales, Romina Oñate, Manuela Quintana, Vicente Ulloa, Teresita Ríos, Valeria Saá
Diseñadores de vestuario:	Tercer año (Generación 2023)
Diseñadores integrales:	Tercer año (Generación 2023)
Iluminación y jefe de técnica:	Antonia Salazar, Cristóbal Gallardo
Realización escénica:	Tercer año (Generación 2023)
Sala:	Sala Andrés Pérez., Morandé #750, Santiago





**IMAGEN 14.**

Afiche obra *Paisaje  
Ofelia*, 2025.



CATARSIS – 2025

Nombre	Catarsis
Año de estreno	2025
Compañía	Teatro La Vía
Dramaturgia	Benjamín Salinas Valenzuela
Dirección	Benjamín Salinas Valenzuela
Asistencia de dirección	Ignacia Gutiérrez Alarcón
Elenco	Almendra Baez, Noelia Coñuenao, Antonia Reyes
Diseño integral	Keila Avendaño y Antonia Rojas
Diseño sonoro	Claudio Matus Rozas
Asistencia de diseño y realización	Catalina García y Francisca Sanhueza
Diseño de afiche	Keila Avendaño y Antonia Rojas
Producción	Ignacia Gutiérrez Alarcón
Sala	Sala Agustín Siré, Morandé N°750, Santiago



**IMAGEN 15.**  
Afiche obra *Catarsis*,  
2025.



**IMAGEN 16 Y 17.**  
*Catarsis*. Fotografía de  
 Francisca Devivo, 2025.

## ARCHIVOS VIVIENTES EN EL TEATRO

Al ingresar y recorrer el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, se descubren diversos rincones donde existe una historia y memoria viviente que traspasa el pasar de los años. Tal es el caso de la animita o altar situada en el patio German Droguetti. Este altar es en memoria del conocido actor y director de teatro Andrés Pérez, popular por su reconocida trayectoria en teatro, fundador de la compañía teatral Gran circo teatro, desde donde surgió su obra más emblemática y uno de los hitos más relevantes en la historia del teatro chileno: *La negra Ester*. Basada en el musical autobiográfico de Roberto Parra, esta obra ostenta hasta hoy el récord del montaje más visto en la historia de Chile. Además de su legado artístico, fue un activista por la cultura, ya que logró recuperar bodegas estatales abandonadas con el fin de poder convertirlas en un espacio de creación (lo que conocemos actualmente como el Centro cultural Matucana 100). Asimismo, este artista escénico representa una verdadera revolución para el teatro chileno, pues desde su trabajo apeló a la democratización del teatro, al sacar obras del espacio convencional y llevarlas a las calles, plazas y poblaciones. Su arte se caracterizó por ser de índole popular, fresco, festivo y muy chileno, utilizando técnicas del teatro callejero, circo y pantomima para conectar con el público. Otro factor a destacar es el compromiso social y político, en el contexto de la dictadura saliente y el retorno a la transición democrática, ofreciendo a partir de sus acciones espacios de encuentro y celebración entre muchas generaciones.

El 3 de enero del año 2002, y producto de una infección pulmonar, falleció a los 50 años. En 2006 el Senado declara la fecha de nacimiento de Andrés Pérez como el día de la celebración del Teatro, por lo que cada 11 de mayo conmemoramos su legado profesional y, por extensión, al teatro como disciplina y práctica artística. La efeméride nos permite apreciar y valorar en su justa medida su lucha permanente por acercar el teatro a cualquier persona, de cualquier clase social y educación. Hoy en día, Andrés Pérez es recordado como un maestro, actor, director y un revolucionario del teatro cuyo legado resulta fundamental para nuestra historia social y cultural.

También en este altar aparece el nombre y la imagen de Germán Droghe-tti, destacado diseñador escénico de ópera y teatro, además de profesor titular de la Universidad de Chile. Reconocido como un diseñador

emblemático del Teatro Municipal de Santiago, durante más de tres décadas fue parte de los créditos en una gran cantidad de producciones escénicas. Debutó con la ópera *La cenicienta*, gracias a un concurso al cual postuló y ganó, iniciando de esta forma su carrera como diseñador de vestuarios en teatro, ballet y óperas.

Trabajó para el Teatro Nacional Chileno, el Nescafé de las Artes, y realizó destacadas producciones en el extranjero, sobre todo en Europa. Fue académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde dejó una huella inolvidable y un legado fundamental en la docencia universitaria. El 16 de julio de 2020, y después de permanecer internado por varios días, falleció producto de las complicaciones asociadas al virus Covid-19. Quienes lo conocieron lo definen como una persona generosa, sencilla, llena de virtudes, alguien inolvidable y con buen sentido del humor. Actualmente es recordado por sus colegas, estudiantes y artistas del medio nacional.

Según Annie Murath (2025), Directora del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, el día en que murió Andrés Pérez, José Pineda puso una foto de Andrés en el lugar; acto siguiente, todos los actores, actrices, diseñadores y diseñadoras comenzaron a llegar al patio colocando pequeñas ofrendas que eran acompañadas con velas, transformándose así en un pequeño altar para la comunidad del DETUCH.

Posteriormente ocurre un accidente que deriva en un amago de incendio y el espacio queda completamente abandonado por mucho tiempo; sin embargo, en una movilización universitaria del año 2018, en el contexto de las tomas feministas ocurridas en nuestro país, se logra rescatar este lugar y por medio del dibujo se crea un mural del dios Ganesha junto a una figura de mandala.

Para el día del teatro este altar se llena de decoraciones y ofrendas, ya sea por el recuerdo de Andrés Pérez y la importancia que él atribuía a la ritualidad, como por la figura de Germán Droghetti que aparece consignada en una pequeña placa que finalmente ha dado su nombre a este patio. Definido como el altar de las animitas, el espacio es interpretado como un lugar de luz y al mismo tiempo un acto de protección para las carreras de Diseño Teatral y Actuación Teatral, además de ser el espacio de las celebraciones y fiestas que se realizan en ocasiones especiales.

Como lugar de memoria, en 2023 sirvió de escenario para la conmemoración de los 50 años del Golpe de Estado, ocasión en la que se colgaron pendones con reseñas breves en memoria de los estudiantes asesinados en dictadura y que egresaron del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Este espacio también es un lugar de creación, y por esta razón debemos retomar el concepto de ritualidad y colectividad para la reconstrucción de la memoria artística y social que nos define como un archivo viviente.

#### IMAGEN 18 Y 19.

Registros fotográficos realizados por Florencia Cerda.



**Recepción:** 14/11/2025

**Aceptación:** 28/11/2025

**Cómo citar este**

**artículo:** Aspillaga, I., Bastías, G., Cerda, F., Godoy, C., Mena, M., Morales, N., Muñoz, J., Oñate, R., Ríos, T., Rodríguez, J., Saá, V., Silva, F., Torres, C. y Uribe, C. (2025). Fichas de Registro – Metadatas. *Teatro*, (14), 235-252.



# Reseñas



# Relevando el patrimonio escénico desde la re-creación

**KARLA CARRASCO FLORES**  
Universidad de Chile

A inicios de este año, la Unidad de Creación del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, liderada por su coordinadora, la académica Carolina Larenas, convocó al Comité de Creación —compuesto por los profesores Ricardo Romero, Daniela Cápona, Mauricio Barría, junto al jefe técnico de las Salas del DETUCH, Manuel Pérez— a pensar conjuntamente una actividad para este 2025. La idea principal fue poner en valor el patrimonio del Departamento de Teatro —en ámbitos de creación escénica— durante sus primeros 15 años en la Sede Pedro de la Barra, abarcando, aproximadamente, desde 1991 a 2005. A partir de esta premisa, se consideró retomar la dinámica de acciones en jornadas —como la realizada en 2023— basadas en el trabajo de 5 compañías gestadas en el DETUCH, y que constituyen parte fundamental de la historia teatral.

Fue así como el Comité seleccionó a las compañías Teatro El Hijo, Teatro de Chile, Maleza, Teatro La María y La Patriótico Interesante como los grupos bases a partir de los cuales se trabajaría esta idea; y junto con ello pensar en piezas teatrales y dramaturgias que reflejaran el trabajo que se estaba haciendo durante ese tiempo. Para llevar a cabo esto, se convocó a 5 egresadas/os de los últimos 10 años para dirigir y conformar un equipo junto a estudiantes y egresadas/os del Departamento de Teatro, de Diseño Teatral y Actuación Teatral, y de la Facultad de Artes, con el fin de llevar a cabo las denominadas «re-creaciones» —que podrían realizarse en formato de semi-montaje, lectura dramatizada, y/o instalación— para repensar estos emblemáticos montajes.

Fue así como la actividad se proyectó— gracias a la adjudicación de un Fondo de la Dirección de Creación e Investigación de la Facultad de Artes— para el 16 y el 27 de octubre de 2025. Titulada *Re-creaciones. Enlaces con nuestro patrimonio escénico*, se enmarcó en la Programación oficial del Departamento y también en la 11ª edición del Foro de las

Artes, tradicional encuentro de creación artística de la Universidad de Chile, una instancia gratuita y abierta a todas/os.

Para este año, a diferencia del 2023, se destinó un día para cada re-creación, con media hora aproximada de puesta en escena, seguida de una hora aproximada de conversatorio —moderado por profesores del Departamento de Teatro— junto al equipo formado para esta instancia y algunos participantes de las compañías seleccionadas.

La primera jornada, realizada el 16 de octubre —diferente a todas las que le siguieron por su formato— fue pensada a partir de la obra *Medea* (1999) del dramaturgo Alejandro Moreno Jashes y de la Cía. Teatro el Hijo. En esta ocasión, el artista visual y académico del DETUCH, Rodrigo Bruna, presentó la propuesta titulada *Síndrome de Medea*, una instalación visual y sonora que permaneció durante toda la tarde en una parte del frontis del Departamento —específicamente dentro de un portón de metal con rendijas (lugar en el que se ubican los medidores de luz) donde había dos televisores dentro— lo que permitió que incluso transeúntes pudieran acercarse. Y, por otro lado, también en la Sala Sergio Aguirre se pudo escuchar en un momento una pieza sonora, que envolvía el lugar, y que contaba también con fragmentos leídos por Millaray Lobos, una de las actrices del elenco original. El prof. Bruna trabajó con un equipo formado por Manuel Pérez, Sebastián Carez-Lorca y Mariana Segovia.

En la siguiente jornada, el 20 de octubre, una larga fila de personas esperaba afuera de la Sala Sergio Aguirre para ver la re-creación de *Juana* (2004), de Manuela Infante y la Cía. Teatro de Chile. Esta propuesta escénica fue dirigida por la actriz Belén Herrera, con asistencia de dirección de Simón Cuadros, la actuación de Ignacia Uribe, Cristóbal Bravo, Cristóbal Gallardo, Mariano Fernández y María Olivia Mena; con el Diseño sonoro de Vicente Cuadros Infante y el diseño integral de Rayen Morales. Del conversatorio participaron: Manuela Infante, dramaturga y directora; Héctor Morales, María José Parga y Cristián Lagreze, actores.

El 22 de octubre fue el turno de *Maleza*, de la Cía. Maleza, obra de Muriel Miranda y Hugo Covarrubias, basada en el texto de Karen Bauer. Esta nueva acción fue dirigida por Francisca Santibáñez, diseñadora escénica que propuso una acción titulada *Paramaleza*, junto a un diverso equipo multidisciplinario compuesto por Leonardo D. García como asistente de

dirección general; Rodrigo Valenzuela en la Dirección actuarial; Micaela Zamora y Francisca Calderón en Animación Integral; Daniel Bustos en el Diseño sonoro; Claudio Matus Rozas como asistente de sonido y cinematografía; Pauli Sobarzo y León Barudy, en la Dirección cinematográfica; Carlos Mendoza en la Fotografía; Martín Torres como Productor de sonido; y el elenco compuesto por Antonia Venegas, Amanda Rogers, Mei y Claudio Matus. En esta ocasión, en el conversatorio con el equipo participó parte de la Compañía original que realizó esta obra: el director, Hugo Covarrubias, la actriz Muriel Miranda y el diseñador escénico Sebastián Ríos.

La tercera obra recreada fue *Lástima* (2002) de Alexis Moreno y la Cía. Teatro La María, realizada el 24 de octubre, también en la Sala Sergio Aguirre. Bajo la dirección del actor Mario Monge se presentó una escenificación que contó con el Diseño integral de Kristian Orellana y con las actuaciones de Camila Oliva, Paula López y Juan José Acuña (quien además hizo el Diseño sonoro). En el conversatorio, del equipo original participó el dramaturgo y director Alexis Moreno, junto a Ricardo Romero, diseñador escénico y académico del DETUCH.

Para despedir esta iniciativa, la última de las actividades —que se realizó el 27 de octubre— comenzó fuera de la Sala Sergio Aguirre y recorrió varios lugares del Departamento, hacia el estacionamiento y finalizando en el zócalo. *La epopeya de Juan el Crespo* (2003) de la Compañía La Patriótico Interesante, fue dirigida en esta ocasión por Octavio Navarrete, con la asistencia de Antonia Salazar. En el diseño participaron Magdalena Vázquez, Rocío Pérez Caamaño, Jota Contreras y Xabi Mundaca Céspedes. Las interpretaciones estuvieron a cargo de Iván Hernández, Gustavo Deutelmoser, Jonathan Cuevas, Gabriela Basauri, Ignacio Cares, Catalina Fernández, Amelia Falcón, María José Adell, Vicente Pascal, José Miguel González Browne, Mariano Fernández Sanhueza, Yohali Nicolas, Josefa Quiroz, Benjamín Muñoz, Jo-Ya Leiva, Nea Godoy, Josefina Ibarra, Romina Oñate, Valeria Saá, Luna Prado y Constanza Bascuñán. En el conversatorio participaron los diseñadores escénicos Pablo de la Fuente y Katuska Valenzuela, junto al actor Álex Cordova.

«Es muy emocionante esto porque abre una nueva forma de dialogar que no es sólo conversar, sino hacer teatro», recalcó en la jornada final la Directora del Departamento, Annie Murath. De esta forma, *Re-creaciones*.

*Enlaces con nuestro patrimonio escénico* contribuyó con la realización de acciones relevantes para la memoria del Departamento de Teatro, en donde distintas generaciones de la comunidad escénica pudieron —a través del trabajo teatral— compartir, reflexionar y también dialogar sobre una parte importante de la historia reciente del DETUCH.



**IMAGEN 1 Y 2.**  
*Síndrome de Medea*  
del prof. Rodrigo  
Bruna en el frontis del  
Departamento de Teatro.  
Fotografías de Karla  
Carrasco.



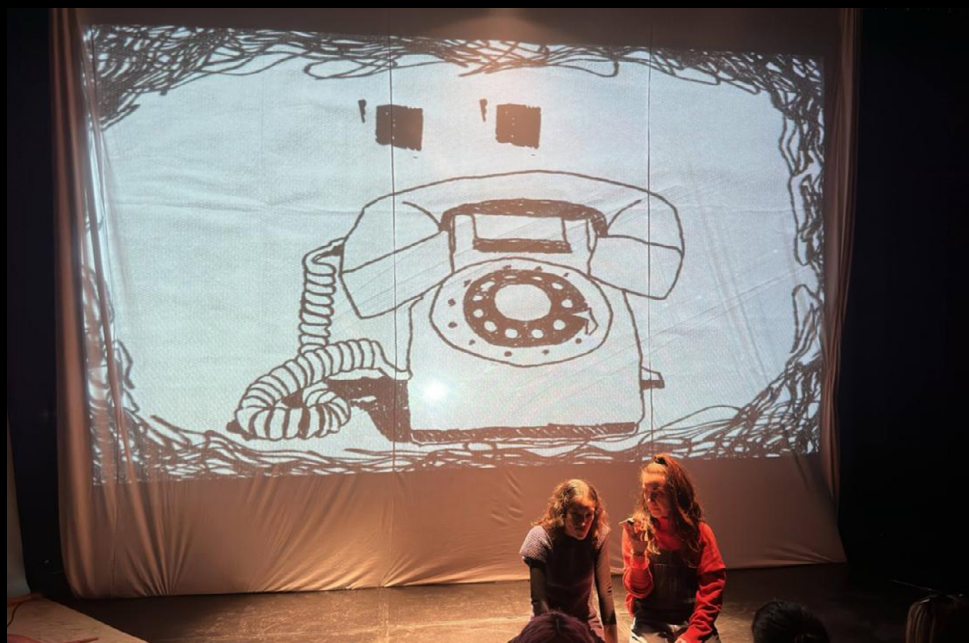
Y piensa en la infinidad de las piedras y las plantas.  
Piensa en los mitos fundadores, piensa en las imágenes,  
y piensa en ella y piensa en ellos.



#### IMAGEN 3 Y 4.

*Juana*, dirigida por Belén Herrera y conversatorio del equipo actual e integrantes de la Cía. Teatro de Chile. Fotografías de Karla Carrasco.





**IMAGEN 5 Y 6.**

*Paramaleza* dirigida por Francisca Santibáñez y conversatorio junto al equipo actual e integrantes de la Cía. Maleza. Fotografías de Karla Carrasco.





**IMAGEN 7 Y 8.**  
*Lástima* dirigida  
 por Mario Monge y  
 conversatorio junto  
 al equipo actual e  
 integrantes de la  
 Cía. Teatro La María.  
 Fotografías de Karla  
 Carrasco.



#### **IMAGEN 9 Y 10.**

*La epopeya de Juan el crespo* dirigida por Octavio Navarrete y conversatorio junto al equipo actual e integrantes de la Cía. La Patriótico Interesante.

**Recepción:** 03/11/2025

**Aceptación:** 21/11/2025

**Cómo citar este**

**artículo:** Carrasco, K. (2025). Relevando el patrimonio escénico desde la re-creación. *Teatro*, (14), 255-262.





# Políticas y normas editoriales

## ALCANCE Y POLÍTICA EDITORIAL

La Revista *TEATRO* es una publicación académica de carácter institucional, de acceso abierto, que recibe manuscritos académicos en el ámbito de los estudios teatrales y escénicos. Sus contenidos se organizan en las secciones archivo y documentación teatral, estudios teatrales y escénicos, *teatro* aplicado, visiones emergentes, distribuidas en Artículos, Ensayos, Notas, Reseñas y Documentos. La periodicidad es de dos números al año y las contribuciones (artículos y ensayos) están sujetas a un proceso de doble referato ciego.

## CARACTERÍSTICAS GENERALES

- Los trabajos deben ser inéditos y de reciente redacción.
- Los artículos y ensayos serán sometidos a un proceso de doble referato ciego. Estas contribuciones serán enviadas a dos expertos externos quienes tendrán un máximo de 6 semanas para su revisión, luego de eso el equipo editorial comunicará a los/las autores/as la decisión adoptada y las eventuales modificaciones que pudieran sugerir los evaluadores.
- La decisión final sobre la publicación del artículo o ensayo será informada al autor/a a través de la plataforma por el equipo editorial. En caso de requerirse cambios, se dará un plazo de diez días (10) corridos para introducir las modificaciones al texto presentado.
- Tanto el envío como el proceso de edición y publicación no tienen ningún costo asociado para los/as autores/as.
- La Dirección de la revista puede solicitar directamente una contribución a investigadores/as de dilatada trayectoria académica, exceptuando el referato externo de estos aportes.
- Se utilizarán las normas APA séptima edición para las referencias.

- El envío de documentos supone la aceptación de las normas y criterios editoriales de la revista.
- La revista se reserva el derecho de aceptar o rechazar los trabajos recibidos, de acuerdo a criterios de evaluación pre-establecidos, así como de llevar a cabo cualquier modificación editorial que estime necesaria y que no implique cambios de fondo.
- No se publicará, en el mismo volumen, más de un trabajo por autor/a. Un/a autor/a sólo puede publicar un manuscrito al año, incluso en los casos de coautoría.
- La periodicidad de Revista *TEATRO* es de dos números al año (término del 1er y 2do semestre académico).

#### **PREPARACIÓN DE MANUSCRITOS Y CONSIDERACIONES IMPORTANTES:**

Los manuscritos deben ser enviados a través de la plataforma. Antes de iniciar el proceso de envío, recomendamos leer atentamente la siguiente información:

- Los manuscritos que no cumplan con las normas editoriales de la Revista serán rechazados en el proceso de evaluación preliminar.
- La contribución debe ser original e inédita, y no estar siendo evaluada para otra publicación; en caso contrario, deberá justificarse.
- Los aportes —sean artículos, ensayos, reseñas, textos dramáticos o traducciones— pueden realizarse en español, portugués o inglés, siendo decisión del Comité Ejecutivo y el Consejo de Redacción la publicación en la lengua original o su traducción. En este último caso, será responsabilidad del/la autor/a entregar una versión traducida al español. Deberá incluirse en una nota al pie, arrancada del título, el nombre y la formación de la persona que revisó la versión en portugués o inglés del artículo.
- Los archivos a enviar deben estar en formato doc. o docx., con un máximo de 20 MB. Deben utilizar letra tamaño 12, Times New Roman, interlineado 1,5.

- Los manuscritos deben seguir los criterios de referenciación de las Normas APA séptima edición.
- Durante el proceso de edición los manuscritos serán adaptados al formato editorial de *TEATRO*.
- Se debe subir a la plataforma, en un único envío, dos versiones del manuscrito: La primera debe incluir información de autoría (nombre de autor/a, correo electrónico, grado académico y afiliación académica, si corresponde, además de su código ORCID). En la segunda versión, la identificación de autoría debe ser removida del texto y de las propiedades del archivo, garantizando así el criterio de confidencialidad de la revista, en caso de someterse a revisión por pares, de acuerdo a las instrucciones disponibles en Ensuring Blind Review por pares.
- Cada autor/a debe incluir en el mismo envío una reseña curricular de no más de 7 u 8 líneas de extensión.
- El manuscrito debe incluir un resumen de máximo 150 palabras de extensión y cinco palabras clave, en español e inglés. Debe incluir además título en español e inglés.
- El/la autor/a se compromete a ofrecer a la revista correcciones de eventuales errores. Los envíos pueden ser archivados por el editor en jefe en caso de que los/las autores/as responsables no respondan a las opiniones dentro de los plazos que median entre la publicación de cada número.
- Si el manuscrito ha sido escrito con base en una investigación que presenta riesgos reales para los participantes, es obligatorio presentar la opinión del Comité de Ética de la institución patrocinante.
- Los artículos enviados que sean resultados de investigaciones financiadas por agencias y/o instituciones de financiamiento deben informar sus números de folio en una nota al pie del título del texto.
- El envío del artículo original implica la autorización para su publicación bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin-

Derivar 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0), y será publicado en la Revista *TEATRO* en su versión digital y en papel.

- Un/a autor/a sólo puede publicar un manuscrito al año, incluso en los casos de coautoría.
- Cada autor/a sólo puede publicar un manuscrito por número de la Revista *TEATRO*.
- *TEATRO* acepta artículos de comunicaciones de investigación ya publicados en *Annals of Events*, siempre que estén sustancialmente revisados y ampliados. Y el autor debe, en una nota al pie, explicar y hacer referencia a los Anales apropiados.
- Si el texto enviado a *TEATRO* es resultado de un Trabajo de Finalización de Programa, Conferencia o Tesis, deberá ser reescrito como artículo, referenciando en nota al pie de página el trabajo que le dio origen.
- Se recomienda que los textos referentes a actuaciones, espectáculos o similares presenten imágenes y/o videos/enlaces, los que deben aparecer en el cuerpo del texto, subtítulos y señalando la fuente referida.
- Los/las autores/as son responsables del contenido de sus trabajos (artículos, ensayos, reseñas, traducciones).
- Las figuras y tablas deben insertarse en el cuerpo del texto y no al final; cada una debe tener su propia leyenda y fuente.
- Todo uso de material ajeno deberá ser autorizado por sus autores/as bajo las excepciones contempladas por la Ley de Propiedad intelectual. Al enviar el manuscrito, el/la autor/a acepta las normas editoriales y de propiedad intelectual de la Revista *TEATRO*.
- El/la autor/a declara que no tiene conflicto de interés para la evaluación del manuscrito enviado o ha hecho explícito cualquier conflicto al ingresar a la plataforma de la Revista.



- Toda contribución pasará por una primera revisión mediante la herramienta de verificación de plagio Turnitin, a la que suscribe la Universidad de Chile.
- El/la autor/a declara que el envío de este artículo implica la aceptación de futuras solicitudes de evaluación de artículos para esta revista como revisor/a ad hoc.

#### **TIPOS DE MANUSCRITOS QUE PUBLICA LA REVISTA**

**Artículos:** Escritos orientados a describir, analizar e interpretar fenómenos teatrales y/o escénicos, cuya estructura se respalde en un planteo sólido tanto a nivel formal como de contenido, debidamente sustentado por una revisión bibliográfica actualizada. Extensión de 5.000 a 9.000 palabras.

**Ensayos:** Escritos que privilegien el punto de vista personal del o la autor/a, concebidos como aportes reflexivos tanto desde perspectivas disciplinares como inter-trans-disciplinares. Extensión de hasta 4.500 palabras.

**Notas:** Documentos que informen respecto de eventos, laboratorios teatrales/escénicos, jornadas de discusión o archivos relevantes en el ámbito de las artes escénicas. Extensión de hasta 4.500 palabras.

**Reseñas:** Comentarios críticos sobre publicaciones recientes (libros, revistas u obras) que representen un ámbito de interés para los estudios teatrales / escénicos. Extensión de hasta 2.500 palabras.

**Traducciones:** textos de relevancia en el ámbito del *teatro* y las artes escénicas, y de cuya calidad en la traducción puedan dar referencias sus autores/as. Eventualmente, *TEATRO* publicará traducciones de textos dramáticos, de carácter inédito y debidamente autorizados por sus autores/as. Extensión de hasta 9.000 palabras.

#### **EQUIPO EDITORIAL**

**Consejo Editorial:** Jorge Dubatti, (Universidad de Buenos Aires, <https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>), Carmel O'Sullivan (Trinity College Dublin, Irlanda, <https://orcid.org/0000-0002-1942-4677>), Gustavo Remedi (Universidad de la República, Uruguay), Amalia Ortiz de Zárate

(Universidad Austral de Chile, <https://orcid.org/0000-0001-9117-1152>), Héctor Lomali (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México), Andrea Pelegri (École Normale Supérieure, <https://orcid.org/0000-0003-0430-0978>), Ana Sedano (Pontificia Universidad Católica de Chile, <https://orcid.org/0000-0001-7881-8724>), Mauro Alegret (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Tania Faúndez (Universidad del Bío Bío, <https://orcid.org/0000-0003-1902-2077>), Javier Márquez (Universidad Nacional Autónoma de México).

## **DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD**

Los nombres y direcciones de correo-e introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito o persona.

## **POLÍTICAS DE PUBLICACIÓN**

**Proceso de evaluación.** Revista *TEATRO* se define como una publicación de corriente principal, cuyo propósito es servir de plataforma para la difusión de investigaciones en el ámbito del *teatro* y las artes escénicas. Sus contenidos se organizan en cuatro secciones —archivo y documentación teatral, estudios teatrales y escénicos, *teatro* aplicado, visiones emergentes— distribuidas en Artículos, Ensayos, Notas, Textos Dramáticos, Traducciones, Reseñas y Documentos. La periodicidad es de dos números al año y las contribuciones (artículos y ensayos) están sometidas a un proceso de doble arbitraje ciego.

*TEATRO* tiene como objeto publicar trabajos originales y de calidad; por lo mismo compromete el concurso de evaluadores/as externos/as calificados en un proceso sistemático y altamente objetivo de revisión.

**Política editorial.** La convocatoria y recepción de artículos y trabajos está abierta de forma permanente. La revista mantiene un régimen de acceso abierto y gratuito a los contenidos publicados (Open Access), enlazándose a la plataforma digital de revistas académicas de la Universidad de Chile.

La Revista *TEATRO* cede la versión editada y publicada del artículo para uso de sus autores/as.

## **DERECHOS DE AUTOR**

Los/as autores/as que publiquen en esta revista acceden a las siguientes condiciones:

- De acuerdo con lo establecido en la Ley 17.336 de Propiedad intelectual, los y las autores/as son titulares exclusivos del derecho moral sobre su trabajo publicado en la Revista *TEATRO*. Por ello, pueden reivindicar su autoría y oponerse a toda deformación, mutilación o modificación hecha sin su expreso y previo consentimiento.
- Los y las autores/as aceptan someterse a las normas editoriales de Revista *TEATRO*.
- Los y las autores/as declaran que el trabajo enviado a la revista es una obra original e inédita, y ser los titulares originarios y exclusivos de los derechos patrimoniales y morales de autor sobre el artículo, de conformidad con lo dispuesto en la mencionada Ley de Propiedad intelectual; asimismo, declaran que en caso de haber utilizado obras ajenas en la creación del artículo, ya sea de manera total o parcial, cuentan con las respectivas autorizaciones o licencias de uso de sus respectivos titulares, o su utilización se encuentra expresamente amparada por alguna de las excepciones establecidas en la Ley.
- Los y las autores/as eximen expresamente de cualquier responsabilidad ulterior a la Revista *TEATRO* por cualquier infracción legal, reglamentaria o contractual que eventualmente cometa o hubiere cometido en relación con la obra, obligándose a reparar todo perjuicio que resultare de dicha infracción.
- Los y las autores/as autorizan expresamente a la Revista *TEATRO* a tener los derechos de publicación, edición, reproducción, y distribución, incluyendo la puesta a disposición del público en línea por medios electrónicos o digitales del artículo en su idioma original. La presente autorización se confiere con carácter gratuito, indefinido, perpetuo, no exclusivo y no revocable (de manera que el/la autor/a podrá otorgar una autorización similar a otras personas pero no podrá invalidar la otorgada a esta revista), mientras subsistan los derechos correspondientes, eximiendo, en consecuencia, a la revista de cualquier pago o remuneración por el ejercicio de los derechos mencionados.

La Revista *TEATRO* está bajo Licencia Creative Commons Atribución-No-Comercial-SinDerivar 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

La anterior licencia implica que el/la lector/a puede compartir (copiar y redistribuir) el material en cualquier medio o formato siempre y cuando:

- **Atribución:** Se dé crédito de manera adecuada, informando el nombre de la creadora y de las partes atribuidas, un aviso de derechos autorales, una nota de licencia, un aviso legal y un enlace al material. Se debe indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier forma razonable, pero no de manera que sugiera que el lector o su uso cuentan con el respaldo de la licenciante.
- **NoComercial:** No puede utilizar el material con propósitos comerciales.
- **SinDerivadas:** Si decide remezclar, transformar o crear a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.
- **No hay restricciones adicionales:** No puede aplicar términos legales ni utilizar medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros de realizar cualquier uso permitido por la licencia.

Estos términos garantizan el uso adecuado del material publicado en Revista *TEATRO*. La Revista *TEATRO* publica todo su contenido bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0) desde el año 2022.

## **NORMAS ÉTICAS**

*TEATRO* compromete el resguardo de criterios éticos con el objeto de avalar las buenas prácticas en el contexto de la investigación académica.

En esta línea, queda definida la prohibición de plagios y autoplágios y apropiación de contenidos asociados a proyectos o instancias de investigación desarrolladas por otros/as investigadores/as, junto con suscribir el compromiso estricto con la calidad y originalidad de las contribuciones. Para estos fines, toda contribución presentada pasará por una primera revisión mediante la herramienta de verificación de plagio Turnitin, a la que suscribe la Universidad de Chile.

El Comité Ejecutivo del Equipo Editorial de *TEATRO* es responsable de mantener altos estándares de calidad y mantener la confidencialidad en el proceso de revisión de pares (doble arbitraje ciego); cuidar la información proporcionada por los/as autores/as y evaluar de manera objetiva y evitando toda discriminación arbitraria, los aportes que lleguen en cada número; los miembros del Comité Ejecutivo son, al mismo tiempo, los primeros revisores para la posterior evaluación externa de los aportes que, según las normas editoriales, deban ser sometidos a doble referato ciego (artículos y ensayos).

Los y las autores/as, por su parte, son responsables de la integridad y propiedad de sus aportes, considerando las siguientes normas éticas básicas:

- Queda prohibido todo tipo de plagio o autoplagio.
- La Revista no publicará manuscritos que demuestren conflicto de intereses o puedan implicar algún tipo de fraude.
- Si el manuscrito ha sido escrito con base en una investigación que presenta riesgos reales para los participantes, es obligatorio presentar la opinión del Comité de Ética de la institución patrocinante.
- Los/las autores/as son responsables del contenido de sus trabajos (artículos, ensayos, reseñas, traducciones), así como de los derechos de autor de las imágenes, videos y cualquier elemento textual o complementario a su escrito. Todo uso de material ajeno deberá ser autorizado por sus autores/as bajo las excepciones contempladas por la Ley de Propiedad Intelectual.
- Los manuscritos deben ajustarse a estándares de calidad de publicaciones académicas, procurando el uso de referencias bibliográficas actualizadas y la inclusión de un marco metodológico adecuado, cuando corresponda.
- El/la autor/a se compromete a ofrecer a la revista correcciones de eventuales errores.

- El envío de un escrito a la Revista *TEATRO* implica que el/la autor/a declara haber leído y respetado las normas éticas de la Revista.
- En el caso de los y las evaluadores/as, estos deben cumplir con el máximo de confidencialidad respecto de la información que reciben y que forma parte del proceso de revisión por pares. Por lo mismo, deben notificar al Comité Ejecutivo del Equipo Editorial en caso de observar errores formales o de contenido en los trabajos que evalúen.
- Las faltas a estas normas éticas que fueran detectadas por los/as evaluadores/as o por el Equipo Editorial de la Revista podrán implicar, previo derecho a descargos de el/la autor/a, el rechazo del escrito y otras medidas que el Equipo Editorial considere pertinentes.

#### **POLÍTICA DE ACCESO ABIERTO**

*TEATRO* es una publicación académica y por lo tanto está vinculada al Portal de Revistas Académicas de la Universidad de Chile, plataforma de acceso abierto, gratuito y sin restricciones que permite leer, copiar, descargar, imprimir, buscar o crear vínculos a los archivos de cada número, utilizándolos para cualquier fin lícito sin autorización previa y siguiendo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-No-Comercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Esta política se adscribe a lo establecido en la Declaración de Acceso Abierto de Budapest (BOAI). De esta manera, la Revista *TEATRO* adhiere a criterios internacionales de libre acceso a la información académica.

La Revista *TEATRO* no aplica cargos a autores/as por la recepción o publicación de manuscritos.

# Reseña curricular autores

**Adolfo Albornoz.** Sociólogo y Director de Teatro. Licenciado en Sociología por la Universidad de Concepción y Doctor en Estudios de la Sociedad y la Cultura por la Universidad de Costa Rica; realizó estudios de Teatro en la Universidad Finis Terrae y el Centro de Investigación Teatro La Memoria. Académico de la Escuela de Teatro y Comunicación Escénica de la Universidad UNIACC y la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Especialista en Teatro Chileno y Dramaturgia Latinoamericana, en Sociología del Arte, la Cultura y el Patrimonio.

**Jonathan Aravena.** Dramaturgo e investigador. Es titulado en Actuación Teatral (I. P. La Casa), Licenciado en Estética y Magíster en Artes (PUC). Es Editor de la Revista Apuntes de Teatro y trabaja en el Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC, donde es responsable de la organización de diferentes fondos documentales.

**Camila Contreras.** Gestora Cultural y Académica. Pedagoga en Español de la Universidad de Concepción, Magíster en Literaturas Hispánicas y Doctora en Literatura Latinoamericana de la misma casa de estudio. Es integrante y fundadora del Centro Cultural Escénica en Movimiento (CEM) dedicado al desarrollo y difusión de la danza. Integró el grupo de investigación teatral de la Universidad de Concepción, Lenguajes Escénicos, publicando diversos artículos.

**Baal Delupi.** Doctor en Semiótica de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Posdoctorado en la Universidad de Turín, Italia. Es profesor titular en la Universidad Provincial de Córdoba y docente en la Universidad Nacional de Córdoba. Integra el Programa de Investigación sobre Discurso Social: lo visible y lo enunciable, en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.

**Jorge Dubatti.** Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro y artes. Es Académico de Número de la Academia Argentina de Letras, además de profesor titular de la Universidad de Buenos Aires. Creador de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires y del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA. Autor de numerosos libros, capítulos de libros y artículos. En 2025 fue elegido miembro del Centro de Estudios Literarios Mario Benedetti de la Universidad de Alicante, España.

**Tania Faúndez.** Actriz titulada en la Universidad de Chile, directora, docente e investigadora teatral. Doctora en Estudios Teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus líneas de investigación son las dramaturgias de la guerra, el rito latinoamericano y el teatro aplicado en educación. Actualmente es Académica del Departamento de Artes y Letras de la Universidad del Bío-Bío y es directora de la compañía Teatro del Nuevo Mundo.

**Juan Ignacio Ferrada.** Actor titulado en la Universidad de Valparaíso, con una mención en dirección teatral. Actualmente es mediador de la Galería de Arte FEDUH de la Universidad del Bío-Bío. Es director de la compañía teatral TEMACHI de Chillán y responsable del “Encuentro de Teatro para Chillán” (ENTEPACH) y “Entepach Escolar”.

**Manuela Garretón.** Académica de la Escuela de Diseño UC. Diseñadora y Máster en Interactive Telecommunications de la Universidad de Nueva York, especialista en diseño de la información, interacción humano-computador, medialidad y visualización de datos.

**Pía Gutiérrez.** Académica de la Facultad de Letras y la Escuela de Teatro UC. Máster en Literatura y Artes por la Universidad de Poitiers y Doctora en Literatura (PUC), es integrante de Colectivo ARDE ([www.proyectoarde.org](http://www.proyectoarde.org)) y se ha dedicado a la investigación del vínculo entre archivo y artes. Ha sido investigadora posdoctoral FONDECYT con un proyecto sobre el sistema teatral y su producción estética en Chile y Argentina.

**José Manuel Izquierdo.** Académico del Instituto de Música UC. Licenciado en Artes mención Musicología UC; Magíster en Artes mención Musicología, Universidad de Chile; Doctor en Música de la Universidad de Cambridge. Investiga la historia de la música en América Latina y además asuntos patrimoniales.

**Gabriela Macheret.** Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Es profesora en el Centro de Estudios Avanzados (CEA), Facultad de Ciencias Sociales (FCS), Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y en la Facultad de Derecho (UNC). Integra el programa Producción, preservación y circulación de conocimientos en América Latina (arte, ciencia y escrituras), Centro de Estudios Avanzados (FCS, UNC). Es responsable del Archivo Virtual Paco Giménez.

**Marcela Palma-Bifani.** Egresada de Derecho y Actuación Teatral de la Universidad de Chile. Es colaboradora en el Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral DETUCH.

**Nicolás Poblete.** Actor de cine, teatro y televisión, donde tiene una amplia experiencia en roles protagónicos en diversas áreas dramáticas. Estudió Actuación Teatral en la Universidad de Chile, donde actualmente realiza su egreso y práctica profesional. Es colaborador del Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral DETUCH.



**Héctor Ponce de la Fuente.** Doctor en Semiótica de la Universidad Nacional de Córdoba, y egresado del Doctorado en Literatura de la Universidad de Chile. Posdoctorado en Ciencias Sociales en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Académico e investigador del Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Actualmente es Coordinador de Investigación y Director del Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral DETUCH.

**Laura Ramos.** Archivista, Profesora de Lenguaje y Licenciada en Letras Hispánicas (PUC). Ha trabajado en la gestión de procesos documentales y levantamiento de archivos históricos y artísticos.

**Darwin Rodríguez.** Sociólogo y Literato. Licenciado en Sociología por la Universidad de Concepción, Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea por la Universidad Austral de Chile y Candidato a Doctor en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Integrante del Grupo de Investigación Teoría, Historia y Crítica de las Literaturas Latinoamericanas del Departamento de Español de la Universidad de Concepción.

**Jenifer Salas.** Actriz, Productora y Gestora de Artes Escénicas. Titulada de la Universidad del Desarrollo, Concepción. Fundadora del Colectivo La Otra Zapatilla teatro, con 18 años de trayectoria, y del Centro Cultural La Otra Zapatilla. Actualmente, se especializa en teatro Lambe a través de la Red Lambe Sur y es parte del colectivo de investigación Cartografía Teatral.

**Carlos Soto.** Actor, director y dramaturgo titulado en la Universidad Católica y magíster en Filosofía de la Universidad de Concepción. Presidente del Sindicato Sidarte, filial Biobío. Ha escrito y dirigido las obras *Evita*, *Kristal*, *Tartaglia* y *el árbol de corcho* y *Desembocadura*; algunos de sus textos han sido publicados en Chile y Perú.

**Patricia Suárez.** Escritora y dramaturga argentina. Ha recibido numerosos premios, dentro de los cuales destacan el Premio Fondo Nacional de las Artes (2001) y el del Instituto Nacional del Teatro (2001, 2005, 2007), Premio Clarín de Novela (2004), Premio Argentores a las Producción (2005) y el Premio Estrella de Mar a Mejor Obra de Autor Nacional (2016). Dentro de sus obras dramáticas destaca la trilogía *Las polacas* (*Historias tártaras*, *Casamentera*, *La Varsovia*), estrenada en 2002 en Buenos Aires.

**Agustina Vidal.** Diseñadora Integral, diseñadora gráfica (PUC). Trabaja en narrativa visual y diseño de información. Es asistente de investigación en la Facultad de Artes UC.

**Isidora Aspillaga, Gabriel Bastías, Florencia Cerda, Catalina Godoy, María Olivia Mena, Nayra Morales, Javiera Muñoz, Romina Oñate, Teresita Ríos, Josefa Rodríguez, Valeria Saá, Franco Silva, Cristóbal Torres y Consuelo Uribe.** Estudiantes de 3° de Actuación Teatral del DETUCH.

