

Teatro

Núm 12

DIC 2024

Departamento de Teatro
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Teatro

N°12, DICIEMBRE 2024

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, 2024.

© 2024 De los textos, las y los autores

© 2024 De la edición, Departamento de Teatro de la
Universidad de Chile [DETUCH]

ISSN: 0719-6490

Edición General

Héctor Ponce de la Fuente

Diseño y Diagramación

Natalia Trujillo Hernández

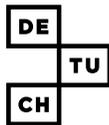
Comité Editorial

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 Pelegrí (École
Normale Supérieure), Ana Sedano (Pontificia
Universidad Católica de Chile), Mauro Alegret
(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Tania
Faúndez (Universidad del Bío Bío), Javier Márquez
(Universidad Nacional)

Teatro



FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE



Índice

- 7 Editorial
- 11 **Texto dramático**
- 13 Provincia señalada (Una velada patriótica)
Javier Riveros
- 37 **Archivo y documentación teatral**
- 39 Huellas mnemónicas del exilio en el Teatro Performance
Alberto Kurapel
- 61 Festival de Nuevos Directores Teatrales
Marco Espinoza Quezada
- 73 SIDARTE Ñuble: 5 años de lucha sindical (2019-2024)
Tania Faúndez Carreño y Gisselle Arias Burgos
- 94 Enrique Gajardo Velásquez (1923-1999): disruptor del Teatro Moderno en Chillán
Marco Reyes Coca
- 105 Sobre el proyecto “Archivos y teatralidades del exilio chileno en Costa Rica (1970-1980)”: reconstruir el teatro a través de sus rastros
Javiera Brignardello y Patrizio Gecele
- 123 Homenaje a Javier Riveros Basoalto: Archivo vivo de la memoria escénica
Nicolás Poblete Rodríguez
- 145 Hacia un memorial del post-teatro: Archivo del LiceU.Chile 2000-2024
Abel Carrizo-Muñoz y Fabiola Neira
- 163 Grínor Rojo. Muerte y resurrección del teatro chileno
Héctor Ponce de la Fuente
- 175 **Reseñas**
- 177 Amor, fuga y variación
Matías Saavedra Maureira
- 183 Breve bitácora de experiencia: La salida internacional del TNCh en 2024
Teatro Nacional Chileno
- 193 Políticas y normas editoriales
- 203 Reseña curricular de autores

Editorial

El número que presentamos a nuestros lectores está dedicado íntegramente a **Archivo y Documentación Teatral**. Todas las contribuciones que aquí aparecen publicadas, salvo las **Reseñas**, fueron presentadas como ponencias en el **2º Encuentro de Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral**, realizado el 23 y 24 de octubre de 2024 en Taller 1 (General Salvo 20, Providencia), centro cultural que nos apoyó de manera desinteresada y a quienes debemos agradecer el éxito del evento, tanto en su convocatoria como en lo relativo al espacio que favoreció la discusión entre las y los investigadoras/es allí reunidos.

Texto Dramático. La publicación de *Provincia señalada*, obra de Javier Riveros que en 2003, año de su estreno en Chile, llevaba el subtítulo de *Una velada patriótica*, es un texto visceral por la manera como describe la abyección de la tortura, el abuso y la muerte de chilenos y chilenas en un claro espejeo de la desoladora época de dictadura militar. Es un texto sin concesiones tanto a nivel de lenguaje —una poesía dramática descarnada, que nos recuerda la poesía anónima de prisioneros en ese mismo contexto histórico que refiere la obra— así como del universo que rodea a sus personajes, quienes deambulan entre la indiferencia, la incomprensión y una manifiesta deshumanización de sus vidas.

Archivo y Documentación Teatral. Desde su testimonio personal, el creador e investigador independiente **Alberto Kurapel**, realiza un recorrido histórico donde la memoria y la reflexión crítica le permiten documentar la riqueza de su trayectoria en el Teatro Performance desarrollado en el exilio, donde junto a Susana Cáceres formó la Compagnie des Arts Exilio en Canadá. Su texto concluye con un bello y doloroso testimonio del exilio.

Marco Espinoza Quezada, académico y Sub Director del Departamento de Teatro, a partir de un primer intento de sistematización documental, recorre episodios significativos de la emergencia y consolidación del **Festival de Nuevos Directores Teatrales**, organizado por el DETUCH entre los años 2001 y 2017, el que dicho sea de paso, también se vincula en sus inicios al **Festival de Nuevas Tendencias**, asociado al Magíster en Dirección Teatral.

Tania Faúndez Carreño y **Gisselle Arias Burgos**, de la Universidad del Bío Bío y SIDARTE Ñuble, respectivamente, revisan la historia de la creación del Sindicato de Actores y Actrices de Chile, SIDARTE, en la Región de Ñuble. La investigación que precede a este artículo sirvió de base para consolidar una lectura objetiva de las actividades teatrales realizadas en dicha zona del país, proporcionando evidencias en torno al desarrollo del sindicalismo regional en el ámbito de las artes escénicas.

El historiador de la Universidad del Bío Bío **Marco Aurelio Reyes**, realiza una detallada exploración histórica en torno a la trayectoria artística y cultural de Enrique Gajardo, tal vez la figura más relevante del teatro en Chillán y la Región de Ñuble durante el siglo XX. Su puesta en valor permite hacer visible para los y las lectores de *Teatro* a una de las personalidades centrales en el horizonte teatral no metropolitano.

Javier Brignardello (Proyecto Arde) y **Patrizio Gecele** (Pontificia Universidad Católica de Chile) documentan los archivos y teatralidades del exilio chileno en Costa Rica (1970-1980), por medio del examen atento de dos acervos documentales: la Colección Huellas de Exilio del Archivo Arde, y el Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, que pertenece al Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

Nicolás Poblete Rodríguez, estudiante de Actuación Teatral en el DETUCH, realiza un homenaje a Javier Riveros Basoalto, dramaturgo y poeta que estudió en nuestro Departamento y de quien también publicamos en este número una de sus primeras obras dramáticas: *Provincia señalada*. En el artículo se enfatiza el valor de las prácticas de archivo y la memoria corporal como ejes articuladores para la conversación y resignificación de las prácticas teatrales.

Abel Carrizo-Muñoz y Fabiola Neira, académico del DETUCH e investigadora del Proyecto Arde, respectivamente, reconstruyen la historia de LiceU.Chile (Laboratorio de Investigación y Creación Escénica de la Universidad de Chile), agrupación formada el año 2000 por el creador e investigador Abel Carrizo-Muñoz. De paso, este recorrido se amplía a la revisión de las definiciones de la poética del Post-Teatro, del que también es responsable el citado profesor.

El académico e investigador del DETUCH, **Héctor Ponce de la Fuente**, revisa el impacto de la obra crítica de Grínor Rojo en el campo de los estudios teatrales en Chile, tomando como base la repercusión de dos de sus libros fundamentales: *Orígenes del teatro hispanoamericano* (1972) y *Muerte y resurrección del teatro chileno* (1985).

En la sección **Reseñas**, **Matías Saavedra Maureira**, egresado de la Carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Chile, nos ofrece una lectura crítica de *Amor, Fuga y Variación*, obra presentada en el Teatro Antonio Varas en junio de 2024, bajo la dirección de Millaray Lobos, y que corresponde al proceso de Práctica Profesional de los y las estudiantes de 5º Año de la Licenciatura en Artes, menciones Actuación Teatral y Diseño Teatral.

También en la sección **Reseñas**, el **Teatro Nacional Chileno**, TNCh, da cuenta de un ciclo de encuentros con artistas escénicos de República Checa, el que integró actividades —por medio de convocatorias abiertas a través de redes sociales— como un workshop de teatro objeto, una instancia similar referida al teatro documental y finalmente un intercambio dramaturgico entre autores de ambos países.

Esperamos que este número sea bien recibido por lectoras y lectores, asumiendo que el ámbito del archivo y la documentación teatral del que se hace cargo en esta oportunidad, congrega cada vez más interesados/as en el amplio dominio de las artes escénicas.

Cómo citar esta editorial:

Centro de Investigación,
Archivo y Documentación
Teatral. (2024). Editorial.
Teatro, (12), 7-9. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77507>

Texto dramático

Provincia señalada (una velada patriótica)

JAVIER RIVEROS

Provincia señalada (una velada patriótica) es el texto dramático con el que Javier Riveros se da a conocer en el medio teatral chileno. ‘Si bien el texto —escrito y llevado a escena en 2003, bajo la dirección de Rodrigo Pérez— aparece publicado y al mismo tiempo ingresado al sistema de bibliotecas de la Universidad de Chile, con esta edición cumplimos una deuda como Revista *Teatro* y Departamento: dar el espacio que la obra de Javier Riveros se merece, como una suerte de homenaje ampliado (ya lo destacamos en noviembre de 2023, en el *Coloquio de Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral*) dirigido a los y las lectores/as y a su memoria como autor relevante para una generación de actrices y actores que más allá de la estima personal, tienen para sí el recuerdo vivo de su escritura, siempre visceral, sin concesiones ni limitaciones morales, estéticas o ideológicas.

Provincia señalada es una obra exigente de principio a fin, donde se mezclan la intensidad de la palabra con la crudeza del testimonio histórico. Como muchas de las semblanzas escritas por poetas y dramaturgos durante el retorno a la democracia, el registro del que da cuenta la temática de esta obra pulsa al lector de manera muy directa, pues su expresión dramática recae en el dolor, la vulnerabilidad y el abandono de muchas personas que sufrieron en carne propia el abuso de poder, la violencia de Estado llevada a sus más deleznable formas. La patria es sometida en este texto a un ejercicio de interpelación constante, dado que el tono enunciativo no es sólo mordaz, irónico o crítico, sino por sobre todo punzante en la manera de abordar el discurso de las tecnologías del poder sobre los cuerpos de las víctimas. La fuerza o radicalidad de *Provincia señalada* tiene la impronta de Javier Riveros: una fuerza, casi volcánica, que actúa como un sello propio y que recorre todos sus textos. Es una escritura, sin duda, de la resistencia y los extramuros, una manera de manifestar su desacuerdo —como lo fue, de manera muy coherente en su vida— contra toda autoridad que se arroge un lugar de privilegio.

—Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral

PERSONAJES:

Ferrer | Hilke | Guatón | Perro | Ingrid | Pochi

PRIMERA PARTE

La patria (Chacabuco)

FERRER: Buenos días amigos, tengo ganas de mear. No sé como explicarlo: me gustaría bajarme los pantalones y hacer mis necesidades aquí. Voy al baño

(Vuelve)

FERRER: Las Fuerzas Armadas y de Orden han actuado bajo inspiración patriótica, sin buscar honores ni poder, por el contrario, cuando lo único que deseamos ya es el descanso, intentamos seguir dirigiendo los destinos de la patria, porque de nada sirven las instituciones armadas si no hay pan.

HILKE: Pasan autos, micros, camiones de la basura, amenazas de lluvia, mi mami, los perros de la Ingrid, la cara chica del guatón, mis alumnas de atletismo, el mayor de carabineros de franco, carabineros de guardia, carabineros de Chile.

GUATÓN: No tenemos miedo.

HILKE: El pueblo chileno está con nosotros.

PERRO: Herir, quemar, punzar, destrozar

GUATÓN: El ejército de Chile tiene una formación incomparable, prusiana, heroica, estoica, nacionalista, realista y pragmática, firme y dura.

HILKE: Los que hablan en contra están picados, los que lloran y se quejan están picados, los que calumnian y nos quieren matar están picados, picados, picados.

FERRER: Fueron derrotados por nuestros militares, derrotados en la guerra. Y bueno, en todas las guerras muere gente ¿o no?

GUATÓN: En todas las guerras muere gente.

HILKE: Hoy día me comí cinco galletitas de agua, un pancito amasado con mermelada de mora, tres tazas grandes de café y estoy que me cago.

FERRER: La mujer chilena se realza en toda la grandeza de su misión, que la convierte en la roca espiritual de la patria... hoy más que nunca debe incorporar su generosidad e idealismo a la tarea de Chile, debe convertirse ahora en la fibra patriótica para afrontar el duro sacrificio que nos espera por delante.

GUATÓN: Venga el burro y te lo chante.

FERRER: Chile fértil provincia y señalada
de la región antártica famosa
de remotas naciones respetada
por fuerte principal y poderosa.

HILKE: Mis queridos amigos: tengo tantas ganas de cagar. No sé como explicarlo: me gustaría bajarme la malla de lycra y hacer mis necesidades aquí. Con permiso: voy al baño. *(Sale)*

FERRER: Vaya no más mi cabo

(Silencio) La Pochi canta el himno de Angol.

GUATÓN: Uy, que está flaca esta güevona...

FERRER: Es que parece que le están dando como caja

GUATÓN: ¿Quién?

FERRER: El lacho que tiene, si esta se hace la lesa, pero es como tonta pa' la pichula.

GUATÓN: Si poh, ¿no te acordai de todas las cuestiones que se decían de ella en la institución?

FERRER: Es que parece que ésta nunca se ha hecho respetar por nadie y yo creo que está mal poh, no vi que la mujer chilena tiene que ser recatá, decente, si no puede andar tirándole el poto al primer güeón que se le cruce.

PERRO: Pero yo nunca la he visto en nah...

FERRER: ¡Cállate!, voh no te metai, pendejo maricón, no tení nah que hablar porque no tení idea, si esta es puta, maraca y arrastrá, igual que voh poh maricón coliza chupa pico. Me acuerdo que por culpa de ella dieron de baja a mi teniente, no vi que se acostaba con él.

GUATÓN: Pero si ésta se acostaba con todos, se tiró a todo un

regimiento encima, como dos mil quinientos setenta y tres milicos: oficiales y pelaos.

FERRER: Ah, de más, pero entonces debería tener la raja más grande. No sé poh más abierta.

GUATÓN: Pero si la tiene más abierta.

FERRER: Lo malo, eso sí, es que no tiene nah de tetas.

GUATÓN: Es que salió al papá... plana.

FERRER: Antes me acuerdo que tenía el físico más bonito, más encachao, pero ahora está flaca.

GUATÓN: Y narigona, la güevona, pobre mujer. ¿Verá a sus cabros chicos?

FERRER: Pocaso, no vi que se los quitó el Mario, debe sufrir eso sí, porque el instinto maternal es una cuestión muy fuerte.

(Vuelve Hilke)

FERRER: ¿Cómo le fue?

HILKE: Gracias. Bien.

FERRER: Mi corazón de viejo soldado revive con profunda emoción, el coraje de volver a enfrentar una lucha desigual, mis queridos amigos, el futuro de Chile está en vosotros, cuya grandeza seguimos labrando.

GUATÓN: Hambrear, torturar, ahogar.

HILKE: Apuñalar, fusilar, envenenar, ahorcar.

CANCIÓN:

*Aquí estamos todos los negros que venimos a rogar
que nos concedan permiso para cantar y bailar*

Ay mamá Inés

Ay mamá Inés

todos los negros

tomamos café (bis)

Momento poético-cultural

INGRID: Es Chile norte sur de gran longura,
costa del nuevo mar, del Sur llamado,
tendrá del este a oeste de angostura
cien millas, por lo más ancho tomado,
bajo del polo Antártico en altura
de veinte y siete grados, prolongado
hasta do el mar Océano y Chileno
mezclan sus aguas por angosto seno.

HILKE: Y estos dos anchos mares, que pretenden
pasando de sus términos, juntarse,
baten rocas y sus olas tienden,
mas es les impedido el allegarse,
por esta parte al fin la tierra hienden
y pueden por aquí comunicarse:
Magallanes, señor, fue el primer hombre
Que, abriendo este camino, le dio nombre.

POCHI: Digo que norte sur corre la tierra,
Y baña del oeste la marina,
a la banda del este va una sierra
que el mismo rumbo mil leguas camina,
en medio es donde el punto de la guerra
por uso y ejercicio más se afina,
Venus y Amón aquí no alcanzan parte,
sólo domina el iracundo Marte.

FERRER: Pues en este distrito demarcado,
por donde su grandeza es manifiesta,
está a treinta y seis grados el Estado
que tanta sangre ajena y propia cuesta,
éste es el fiero pueblo no domado
que tuvo a Chile en tal estrecho puesta,
y aquel que por valor y pura guerra
hace en torno temblar toda la tierra.

CANCIÓN:

Aleluya (Cantan Pochi e Ingrid)

HILKE: Tomemos once.

Secuencia: Las Chiquillas

INGRID: Estoy mal, sola y aburrida. Estoy fea, vieja y fea, la cara se me ha puesto asquerosa, ya no soy una mujer, soy cualquier cosa, una perra vieja, tiñosa y desnutría, con las tetas feas, con el pelo feo, con las manos feas, con las piernas feas, con el alma fea, no sirvo pa' nah. Me doy vergüenza.

HILKE: ¿Ya están listas las onces?

INGRID: No, me falta el pan.

HILKE: ¡Uy! La cara que anda trayendo, debería arreglarse un poco, cuando se ha visto que la mujer ande despreocupá de su cara, de su pelo, de su ropa, de su olor, de ella misma.

INGRID: Eso es una güevada, la gente se arregla cuando está bonita, cuando tiene algo que hacer, cuando tiene trabajo, cuando tiene amor, yo no tengo amor, no tengo nada, no, por eso estoy así y no me importa.

HILKE: Para mí no es una güevada. No soporto ver a la gente floja y cochina, y si no le gusta lo que tiene, mejor que se quede en su casa y no salga a dar lástima y a molestar a la gente.

INGRID: Eso es una güevada.

HILKE: ¡Para mí no es una güevada!

INGRID: Bueno si te molesta tanto ¿pa' qué me mirai? ¿por qué no te preocupai de voh mejor? ¿por qué no me dejai tranquila? ¿por qué no te vai pa' fuera? ¿por qué no te vai pa' tu casa? ¿qué acaso voh te creí muy bonita güeona, muy inteligente güeona, muy interesante güeona, muy encachá güeona? ¡contesta poh!, ¡contesta poh!, ¡contesta!, si voh soy fea güeona, soy tonta güeona, soy flaca güeona, soy narigona güeona y mal paria güeona.

HILKE: Uuuy, que se puso elegante... se puso fina mi tenienta... Escúcheme una cosa...

INGRID: No me falte el respeto mire que yo no soy yo cuando me enojo; yo manejo armas, estoy entrenada, manejo el judo, manejo el kárate y la defensa personal, dé gracias a Dios que soy educada... yo ya le dije: a mí no me ofende nadie, porque harto he sufrido ya.

POCHI: Traje Dorina para la once.

El patio estaba cochino así es que lo limpié, saqué la maleza, saqué las piedras, las flores secas, las basuras que había y me encontré este pájaró muerto, debe haberse muerto con la lluvia o con el frío, pobrecito.

HILKE: Sácalo de aquí, tiene infecciones.

POCHI: Sí, se lo voy a dar a los gatos para que se lo coman.

HILKE: Esos pájaros se mueren porque creen que ya no va a llover más, pero viene una lluvia y los mata, les desarma los nidos que han construido, se mueren de frío, es que son animales, no saben.

POCHI: Tengo tantas ganas de comerme un pollito asao.

INGRID: Qué asco.

POCHI: O una plateada con puré.

HILKE: Qué asco.

(Ferrer canta “Vete de Mí”)

CANCIÓN:

*A la mar fui por naranjas
cosas que la mar no tiene
cosas que la mar no tiene (bis)*

*Metí la mano en el agua
las esperanzas mantiene
Metí la mano en el agua
las esperanzas mantiene
las esperanzas mantiene*

*Deja correr la naranja
que ella buscará su centro
que ella buscará su centro (bis)*

*No la partas con cuchillo
que mi corazón va dentro
No la partas con cuchillo
que mi corazón va dentro
que mi corazón va dentro*

*Las flores de los naranjos
se reparten con el viento*

se reparten con el viento (bis)
Así me tiene tu amor
repartido el pensamiento
Así me tiene tu amor
repartido el sentimiento
repartido el sentimiento.

GUATÓN: La electricidad.

Sentado en la parrilla. Las mujeres desnudas, las piernas y las manos abiertas. Amarrados. Se les ponen perritos en la vagina, los pezones, las orejas, la lengua, el ano, las partes húmedas, así no queda marcado.

A los hombres igual. Se les colocan electrodos en el pene, el glande, el escroto, el ano, también los pezones y la lengua. El amarrado grita, se revuelca, se mea, se caga, cree que se va a morir, que se va a reventar, pero no es nada, no les pasa nada.

Yo a veces lloro, ese es un defecto mío, en eso soy defectuoso. Tengo un problema en el corazón y lloro.

Secuencia: Escena de amor 1

HILKE: Antes de ser reclutada por la institución, cuando estuve presa por subversiva... un sargento me llevó al lugar de las tinas para realizarme mi aseo. El sargento comenzó a jabonarme con un enorme pedazo de esponja. Le pedí que fuera menos brusco ya que me estaba rasmillando los codos con el fondo de la tina. El sargento sin responder puso la mano sobre mi pecho, y con la otra comenzó a tocarme en los genitales. Yo no sé que harían otras mujeres en mi situación... Traté de incorporarme, de detener sus manos con las mías. Me soltó por un momento, sólo para liberar su enorme pene y volvió a aplastar mi pecho. Comenzó a masturbarse, y momentos antes de... de...

POCHI: Eyacular.

HILKE: Eyacular... hundió mi cabeza en el agua. Mientras más luchaba, más agua entraba por mis narices mi y boca. Sentí náuseas, y como cada vez que fui agredida sexualmente, terminé vomitando.

FERRER: Necesito hablar una palabrita con usted.

HILKE: Diga no más, usted dirá.

FERRER: Yo sé que no he sido el mejor de los hombres, pero he hecho lo que he podido, por la patria en general y por usted en lo particular.

HILKE: Muchas gracias, le agradezco.

FERRER: Shhh... déjeme terminar.

En la vida nunca me había sentido como me siento ahora, es como si me fuera a morir de amor por usted, Hilke, como si me fuera a reventar de amor y de ganas de tenerla, de poder besarla, de juntar su pecho contra el mío...

HILKE: Déjese de hablar güevadas

FERRER: Para mí no es una güevada. ¿Por qué no me quiere Hilke? ¿Es que acaso estoy muy viejo y muy feo como para que usted pueda quererme?

HILKE: No, no es por eso, señor... Mire Ferrer, a mí la vida me enseñó que una no puede andar por ahí entregándose a cualesquiera que le ofrezca el amor, que una no puede andar creyendo como tonta en las cosas que los superiores dicen para convencernos de que el amor existe, cuando lo único que andan buscando es hacerle la cochinado a una y después virarse, virarse para siempre.

FERRER: Pero yo estaba hablando de amor ...

HILKE: ¿Pero cómo voy a estar segura de eso? ¿Cómo voy a poder creer que así, de repente, usted empezó a quererme? Si esas cosas no existen teniendo. Para que vaya sabiendo yo no soy tonta, un poco flaca seré, un poco pesada de sangre, pero tonta no soy.

FERRER: No diga güevadas, ¿cómo se le ocurre que voy a creer que usted es tonta? Al contrario, yo a usted la encuentro... puta, no sé como decirlo... la encuentro despierta, sí..., capaz..., o sea como lúcida, rápida, buena para el deporte... una persona inteligente y por lo mismo tiene que creerme, yo no soy un mal hombre Hilke, yo lo único que le ofrezco es un poquito de amor.

CANCIÓN:

*Estamos hoy unidos
delante de tu altar
haciéndote testigo
Señor de nuestro afán
y en nuestro corazón
bendice nuestra alianza y guarda nuestro amor.*

HILKE: Tomemos once.

SEGUNDA PARTE **La Once (Maipú)**

PERRO: Chile es la cumbre
de la montaña
violeta oscura
corona blanca

Chile es el campo
de las espigas sur
de copihues norte de minas
Chile es el valle
canto sencillo
que por el trébol
se lleva el río

Chile es el aire
de tierra libre
Chile es mi casa
mi patria es Chile

CANCIÓN: LA DIUCA

*Salimos para una fiesta
en mi yegüita rosilla (bis)
Y le dije a mi negrita
agárrate Catalina.*

(coro)

*Déjame la diuca
déjala que cante
que no me la espante
déjala volar
a mi pajarito le gusta cantar (bis)*

*El perro de mi negrita
Traía la zalagarda (bis)
Y para quedar tranquilos
echamos el quiltro al agua*

(coro)

*Llevaba pa' cocinar
una polluela gordita (bis)
Ya la sombrita de un árbol
Matamos la gallinita.*

(coro)

POCHI: El descuartizamiento

El descuartizamiento es un método muy empleado.

Un joven de dieciocho años se encuentra con sus verdugos, quienes sin más razón le causan a cada paso una herida, luego lo amarran a un árbol, le cortan las manos y los pies, y con un cuchillo le despedazan el corazón. En el camino quedan esparcidos los dedos y los miembros genitales.

(Tiempo)

INGRID: El tormento de la rata.

Desnudo, el preso es extendido sobre una...una mesa donde se lo... donde se lo encadena.

Al ser completamente inmovilizado...

HILKE: Al ser completamente inmovilizado se le aplica en los glúteos a manera de ventosa...

INGRID: ...a manera de ventosa...

HILKE: ...a manera de ventosa una caja en cuyo interior hay una gran rata, que previamente ha sido privada de alimentos durante varios días.

INGRID: Después, es introducida, por un... por un pequeño orificio una varilla de hierro al rojo vivo...

HILKE: Furiosa la rata hace lo imposible por evitar la quemadura, enloquecida, da brincos, saltos y vueltas al interior de la caja. Trepa y vuelve a trepar por los glúteos del reo.

INGRID: No me siento bien de salud, eso no me lo cree nadie, es por el atentado y también porque he estado flaca y fea y así una no tiene ánimo, no tiene interés. Antes cuando trabajaba tenía interés, pero ahora no hay interés por nada. No. Es que ya no soy la de antes. Ahora todo me da lo mismo. No tengo ánimos de nada, además que ahora estoy sola, botada y una persona normal tiene que tener compañía de otra persona de la misma edad y yo como soy mujer, el hombre tendría que ser un poco mayor. No como ahora que viejos de ochenta se casan con lolas de veinte. No, yo soy de otra moral. Lo malo es que ahora yo soy muy vieja y con el atentado encima ¿quién la va a querer a una?... nadie pues.

HILKE: Primero, en su desesperación, la rata comienza por arañar y desgarrar las carnes. Luego, con sus dientes agudos, la rata trata de buscar una salida a través de las carnes martirizadas y sangrientas, pero no la encuentra . . . o al menos, no en los primeros minutos.

INGRID: Si yo estoy sola, sola para el cumpleaños, sola para la navidad, sola para el 18 de septiembre. Esto me pasa por haber servido a la patria con honestidad, por haber dado lo mejor de mi vida. Por eso soy solterona, porque me he sacado la mugre y el pago es éste. ¿A mí quién me acepta como ser humano? Nadie, nadie...

HILKE: Como ustedes se pueden imaginar no hay nada que duela tanto como una terrible combinación de arañazos y mordiscos.

INGRID: Yo nunca nunca le he hecho un mal a nadie, así que por ese lado vivo tranquila, si en algún momento traté mal a una persona en lo particular, claro que le voy a pedir disculpas, porque una es una persona cristiana. Pero si una no ha hecho nada contra el contrario, ¿qué perdón voy a pedir? Y como la gente de mierda está mal informada, no quiere saber nada de una, pero yo igual estoy tranquila porque yo nunca le he pegado a nadie, nunca he baleado a nadie, nunca he sido fanática por nadie, nadie, nadie. No.

HILKE: El preso se retuerce de dolor, brinca, intenta safarse, aúlla, llora, pero no logra otra cosa más que aumentar el furor de la rata. Sucede entonces que la víctima pierde la razón...

INGRID: En todo caso, me siento orgullosa de haber sido baleada. Me siento orgullosa, porque ¿hay cuánta gente que trabaja en carabineros o en alguna otra institución y sale a retiro y son uno más no más? A mí me balearon por algo ¿sí o no? Entonces, por ese lado una se cree un poco importante.

(Pochi se ríe)

INGRID: ¡Es verdad chuchetumadre!

HILKE: Por último huyendo de la amenaza constante del hierro candente... la rata encuentra una salida...

INGRID: Una salida natural. La rata entra por donde ustedes pueden imaginar.

Incluso un balazo me pasó por aquí, por debajo del mentón. ¿Quién tiene mala puntería? ¡Carabineros, poh!

Se sabe en todo el mundo quién tiene mala puntería en Chile. Si no teníamos ni pa' ensayar tiro al blanco... entonces el delincuente sale corriendo y no se le achunta... El balazo me pasó por debajo del mentón, entonces me tiré al suelo así, a lo judo y con los ojos un poco abiertos así, para no perder de vista al enemigo, y ahí que me apoyan el cañón en la cabeza. ¿Y por qué no salió la bala?

POCHI: Porque no tenía distancia el arma.

INGRID: Exacto. Se trata de una bala calibre 38 y la tengo alojada aquí en la cabeza y me hace así todo el día, todo el día, entonces tengo que acostarme en la cama y esperar cinco minutitos hasta que se me estabiliza y me deja de doler, al ratito se quita...

(Tiempo)

En la vida todo se va extinguiendo, todos nos vamos a poner viejos, ¿no es cierto? Todos nos vamos a morir.

Y ojalá dejemos un buen recuerdo. Yo creo que en mi caso no, porque mis antecedentes en los tribunales son muy negros, muy injustos, por homicidio calificado, por raptos, por secuestros,

torturas, desaparición de hombres y violación de mujeres... si la única denuncia que me falta en el tribunal es que me robé la casa donde vivo, porque las otras denuncias las tengo todas.

(Risa). (Toca el Piano)

PERRO: Me voy a matar... me voy a matar.

Secuencia: escena de amor 2

FERRER: Sírvase más pancito Hilke...

HILKE: Gracias, pero no.

FERRER: Pero como no va querer, sírvase no más que está calentito.

HILKE: Ya le dije que no...

¿Por qué no me deja tranquila?

¿Por qué me molesta tanto?... ¡Responde!

FERRER: Yo lo único que quiero es que usted se preocupe de su salud, no ve que está muy flaca.

HILKE: Ahora te preocupai de mi salud poh chuchetumadre... perdón... Gracias por preocuparse teniendo pero no tengo apetito.

FERRER: ¿Por qué es tan mala conmigo Hilke? ¿Tan indiferente? ¿Tan llevada de sus ideas? ¿Tan descariñada? ¿Por qué no me acepta como hombre? Si yo la amo Hilke y lo único que quiero es que usted sea feliz...

HILKE: ¡Cállese! ¡Cállese!

FERRER: No me voy a callar.

HILKE: ¡Cállate degenerao! Güeón maricón. Ahora te vení a hacer el buena persona conmigo, después que me sacabai la cresta a cada rato cuando estaba detenida, pa' que vayai sabiendo ya no te tengo miedo, ahora yo estoy en la institución, y te puedo denunciar... Sí te voy te voy a denunciar por cochino güeón, por maricón güeón, por asqueroso güeón, voh no deberíai ser parte de esta institución, porque voh no tenía moral.

FERRER: Cállate güeona mal agradecía. Me estoy preocupando por voh y te poni insolente güeona... Hilke, pórtese como la dama que es

y cómase este pancito que preparó la Ingrid, ¡cómaselo!, ¡cómaselo!, ¡cómetelo te están diciendo!, ¡cómetelo güeona que estai muy flaca y te estai poniendo fea!, ¡cómetelo mierda!

(Hilke vomita atragantada por el pan)

HILKE: Me voy a bañar... me voy a bañar... me voy a bañar...
Me voy a bañar...

PERRO: Me voy a matar...

HILKE: Me voy a bañar...me voy a bañar...

TERCERA PARTE

La catástrofe (Cancha rayada)

Secuencia : las confesiones

FERRER: Las presas estaban todas cochinas, todas hediondas, todas meadas, todas cagadas... donde no se podían bañar... tenían enfermedades con la mugre que había en los cuarteles. No había baño para que se hicieran su aseo, no había lavatorio, no había water, no había tina no había ducha...

PERRO: Siempre he querido hacerme la idea de que la vida es linda y que vale la pena vivirla, pero la vida es fea, horrible y dolorosa. Yo he visto como la gente se va poniendo fea y mala con la vida, se van poniendo como un estropajo hediondo asqueroso.

INGRID: Una vez, en mi casa, hace varios años atrás, le cortaron la cabeza a mis perros.

FERRER: Repito estaban asquerosas: orinadas, la sangre les corría por las piernas, por el cuerpo... se cagaban... se orinaban en unos tarros o en el suelo, dependía del lugar, no tenían ni papel confort ni ninguna cosa así.

INGRID: Sí pues. En la noche yo durmiendo sola en la mañana tomaba yo un café en la cocina apurada, y veía a mis perros sin cabeza... me anestesiaban a los perros en la noche, saltaban la muralla atrás y les cortaban la cabeza (*llora*)... Esos tiene que haber sido los de la colonia dignidad, porque a los chilenos no les da la capacidad operativa para hacerlo.

HILKE: me muero de amor,
me quemo de amor,
me asfixio de amor
me mato porque todo me ha causado daño y dolor
a mí todo el mundo me trata como a una perra fea hambrienta,
pateada, sola y abandonada, como a una basura hedionda y podrida,
la gente me mira como si fuera lo peor del mundo,
la peor pesadilla,
la gente me tiene pánico, se asusta de mirarme,
se arrancan y gritan cuando paso,
ni los perros me dejan tranquila,
me muerden,
me persiguen y aúllan como si yo fuera el diablo,
pero yo no soy na' el diablo,
soy una mujer que nació sin gracia no más, nací podría.

INGRID: A mí la gente me trata mal, me cierran la puerta en la cara
y me dicen que no vuelva, entonces es muy vergonzoso. Es como si
estuviera maldita, como si fuera leprosa, pero yo no estoy leprosa,
estoy un poco fea, un poco gorda, un poco flaca, un poco chascona,
pero no estoy leprosa. No.

HILKE: Estoy tan mal. Tengo tantas ganas de gritar, de llorar, de
escupir al cielo por lo que me ha pasado, es que a mí nadie me
quiere, nadie me respeta, los hombres me toman en cuenta cuando
están con trago no más, pa' pasar el rato y la calentura, como la ven a
una fea, pobre y falta de cariño al tiro se aprovechan.

PERRO: A veces uno empieza a creer que la felicidad existe y que
las cosas chicas hacen que la vida sea bonita, pero eso es mentira,
porque la vida siempre termina mostrándote su lado más terrible y
asqueroso... A mí me ha tocado todo lo malo, todas las desgracias y
las soledades las he vivido yo, por eso me voy a matar...

HILKE: Tengo tantas ganas de matar a todos los hombres que me han
despreciado, de cortarlos en pedacitos, de sacarles el corazón y el
hígado, para que paguen por todo el daño que me han hecho.

GUATÓN Y POCHI: El suplicio de las caricias

La víctima

(Siempre un hombre)

es extendida sobre una mesa muy baja y sujeta a ella con resistentes cuerdas y amordazada.

Una mujer,
ni bella ni joven,
de fisonomía grave,
hace las veces de verdugo...
se arrodilla junto al reo... empuña el miembro viril y da comienzo al tormento que dura varias horas,
varias horas de terribles y estudiadas caricias.
El detenido muere lanzando por el miembro chorros de sangre.

HILKE: Podría haber una lluvia de cuchillos,
yo saldría a la calle a morir atravesada por miles de puñaladas,
y agonizaría pensando en lo bien que me sienta
la sangre y las heridas,
me quedaría mirando al cielo y llorando
no, riendo, feliz de estar muriendo,
soy un vómito, una arcada, un grano, un cálculo renal,
soy un moco duro y seco, no soy nada, nada.

CANCIÓN: LA VASIJA DE BARRO

*Yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados (bis)
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro (bis)*

*Cuando la vida se pierda
tras una cortina de años (bis)
vivirán a flor del tiempo
amores y desengaños (bis)*

PERRO: Me voy a matar... me voy a matar...

Secuencia: Escena de amor 3

HILKE: ¡¿Qué te pasa conchetumadre?! ¡¿Por qué me estai mirando como perro caliente?! ¡¿Querís de esto culiao?! ¡Ven poh! ¡Ven poh maricón! ¡Hace rato que me andai persiquiendo! ¡Chúpalo poh culiao! ¡Chúpalo poh Maricón! ¡Toca teta poh güeón degenerado! ¡pa que sepai me dai asco!

FERRER: ¿Te gusta que te toque maraca? ¿ah? ¿Te gusta que toque?

HILKE: ¡Me da lo mismo!

FERRER: ¡Cómo te va dar lo mismo güeona puta!

HILKE: ¡Me da le mismo porque voh no calentai a nadie güeón asqueroso! Voh dai pena!

(Él le pega)

HILKE: ¡¿A quién le vení a pegar conchetumadre?!

FERRER: ¡A voh poh maraca culiá, buena pa' la cama!

HILKE: ¡A mí no me pega nadie! ¡¿Escuchaste?!. ¡Ándate con cuidadito si no querís que te mate culiao!

FERRER: ¡Saliste chora maraca! ¡No te pongai atrevía, que de una pura patá en la cabeza te dejo güeona pa' siempre!

HILKE: ¡Voh poh agüeona! ¡Maricón! ¡Pégame poh! ¡Pégame!
¡Mátame conchetumadre! ¡Mátame poh güeón! ¡Mátame!
¡Amariconao! ¡Le pegaia a las mujeres! ¡Por eso nadie te quiere poh güeón! ¡Por eso tu señora te cagó! ¡Por eso le pasó el poto al primer güeón que se le cruzó poh!, ¡Chuchetumadre! ¡Por eso tus hijos no te vienen a ver! ¡Porque voh soi un maricón!

(Él le pega)

HILKE: ¡Eso! ¡Pégame! ¡Pégame!, ¡Mátame culiao! ¡Mátame! ¡Valís callampa!

FERRER: ¡Cállate güeona loca! ¡Estai loca güeona! ¡Estai loca! ¡Estai loca! ¡Estai loca! ¡Maraca! ¡Put a caliente! ¡¿A cuántos pacos te tiraste chuchetumadre?! ¡Responde poh culiá! ¡¿A cuántos pacos te tiraste?! ¡Voh soy la caca güeona, la mierda, la última basura, la perra cachera! ¡Aparte voh soy traidora, puta y traidora!

HILKE: ¡Cállate!, cállate, cállate, por favor...

FERRER: ¡Ahora te hací la víctima chuchetumadre!. ¡Espérate no más guachita! ¡Ya vai a saber lo que es bueno! ¡¿Me escuchaste?! Traidora, traidora, traidora...

CANCIÓN: LOS VIEJOS ESTANDARTES

*Cesó el tronar de cañones
las trincheras están silentes
y por los caminos del norte
vuelven los batallones
vuelven los escuadrones
a Chile y a sus viejos amores*

*En sus victoriosas banderas
traen mil recuerdos de gloria
balas desgarraron su seda
y sus estrellas muestran
y sus estrellas muestran
honrosas cicatrices de guerra.*

*Cruzan bajo arcos triunfales
tras de sus bravos generales*

*y aunque pasan heridos
van marchando marciales,
van sonriendo viriles
y retornan invictos*

*Pasan los viejos estandartes
que en las batallas combatieron
que empapados en sangre
a los soldados guiaron,
y a los muertos cubrieron
como mortaja noble*

*Ahí van los infantes de bronce
fuego artilleros de hierro
y al viento sus sables y lanzas
a la carga los jinetes de plata.*

PERRO: Me voy a matar...

A mi madre le doy las gracias, no por haberme parido, porque yo no debí haber nacido nunca, le doy las gracias porque hizo todo lo posible para que las cosas fueran distintas, pero no se pudo.

Mamá, te agradezco el esfuerzo cuando lavabas ropa ajena, cuando tuviste un amante no por amor, sino por plata para tus hijos, te

agradezco por todas las noches y los días que me cuidaste y que me alimentaste, de lo que pudiste, por ser valiente y defenderme, por entenderme y quererme como soy y y creer que valgo la pena, por darme ánimo, sin hablar, porque nunca hai sido buena pa' las palabras, pero con tus gestos. Voy a pegarme cabezazos contra una pared hasta reventarme y desangrarme, o mejor, voy a pegarme un hachazo en el corazón o en la cara, en esta cara horrible que Dios me dio, te odio Dios.

Me muero sin conocer el amor, sin un hombre que me haya acompañado en esta vida, juro que tenía ganas de abrazarlo, de quererlo, de comer con él, de tomarle la mano, de llorar en su hombro, de sentirle el olor y el cuerpo, de mirarlo cuando durmiera, no se poh, de hacer las cosas que hacen las personas cuando se aman, pero claro, a mí tampoco eso me tocó, es que parece que yo no me merezco nada . . . ¡Mejor que me muera!

Secuencia : La tortura de Perro

GUATÓN: ¿Qué te pasa, cabro? ¿te sentí mal?

FERRER: ¡Déjalo!, si éste no entiende con buenas palabras, si éste es güeon, tullío y marica... ¿te querí morir? ¿querí irte pal' otro lao?... responde poh chuchetumadre, porque si te querí morir por maricón, nosotros te ayudamos. ¿Cierto guatón? si a nosotros no nos cuesta ná'.

GUATÓN: Ya poh, suéltala. ¿Te gusta que te lo metan?, ¿o preferí chuparlo?

FERRER: Responde poh guachito, si aquí estamos en confianza, ¿te gusta morder la almoá?

PERRO: No...

FERRER: ¡Mentiroso! Maricón mentiroso conchetumare, ahora te vení a hacer el machito güeón, colizón degenerao, ¿estai llorando mariconcito? ¿pa' qué llorai? ¿pa' qué llorai? ¿pa' qué llorai? ¿te gusta, que te peguen? ¿te estai calentando güeón?

HILKE: La gente que produce es tan granada, tan soberbia, gallarda y belicosa...

POCHI: Que no ha sido por rey jamás regida...

INGRID: Ni a extranjero dominio sometida.

PERRO: Ultrajar, violar, encerrar.

FERRER: ¡Cállate! ¡Cállate! ¡Cállate! ¡Cállate! ¡Cállate! Maricón culiao ¡Cállate!

GUATÓN: ¿Te gusta tocar el pico? Toca poh perrito, tócamela.

FERRER: Ya poh, chúpesela, chúpesela al tío.

(Perro vomita)

GUATÓN: Este güeón me vomitó, este cochino culiao me vomitó...

FERRER: Ahora le hací asco perrito, después que andabai chupando pico por todos los cuarteles del territorio nacional. Mira, cabro, yo sé que a voh la vida te ha tratado mal, yo sé que voh soy enfermo, y pa' más recacha maricón, pero no tení porque andarte matando, si no hay pa' qué, si voh no tení la culpa de haber nació medio lesa, medio mongólico epiléptico, retardao y coliguacho, ¿cierto guatón?

GUATÓN: Cierto, además que voh no tení la culpa de que a tu mami te le hayai caído cuando erai chico

FERRER: ¿Cuando se le cayó?

GUATÓN: Cuando la mamá de este aturdió lo llevaba pa' entregarlo a la ciudad del niño, a la tonta lesa se le cayó en la vereda del frente, el manso porrazo que se mandó, de ahí que quedó así poh, como agüeona, como epiléptico. Eso sí que parece que no le salió ná sangre ¿te salió sangre?

PERRO: No sé, no me acuerdo...

FERRER: Bueno, la cosa es que a pesar de todo lo que haya pasao voh tení que tirar pa' arriba, no vi que tenemos que defender la patria ¿Por qué no le decí a la Ingrid que te adopte?

GUATÓN: Sí poh, buena idea, no veí que a ella le gustan hartos los perros...

(Se ríen)

FERRER: Ya poh, ríete poh, ríete si era una broma... ¿de qué te reí conchetumare? ¿de qué te reí? ¿nos estai agarrado pal güeuevo? ¿Te estai riendo de nosotros, güeón mal agradecido? Te estamos tratando de subir el ánimo y voh te reí.

GUATÓN: No poh, no poh, no te riai de tus superiores, sabís que más, por güeón, te vamos a tener que castigar.

FERRER: Sácate la ropa, sácate la ropa te están diciendo.

(Lo torturan)

Gran final

Amordazar, humillar, incinerar,
enterrar vivo,
lanzar al mar.

Extracción de uñas

dedos reventados

torsión

estiramiento

suspensión de muñecas

colgadura de los tobillos

introducción de astillas encendidas

quemaduras con ácido

fracturamiento de huesos

luxación de miembros

quemaduras con cigarrillos encendidos

arrancamiento de dientes.

Golpes con los puños

golpes con los pies

golpes con rodillas

golpes con mangueras

golpes con tubos

golpes con laques

golpes con culata.

Arrancamiento de cabellos

golpes simultáneos en los oídos

ingestión de agua con mancuernas

ingestión de excrementos

ayuno forzado.

Encapuchamiento permanente

aislamiento absoluto

encierro en cuclillas

ingestión de alimentos por un hoyo en la puerta.

Luz continua e insomnio por 76 horas

asfixia

estrangulamiento

fusilamiento de pelotón.

orden de huida

fusilamiento por la espalda

orden de suicidio

fusilamiento simulado

orden de suicidio simulado

inmersión en tambores

lanzamiento al océano desde helicóptero.

Electricidad en los párpados

electricidad en la lengua

electricidad en los senos

electricidad en los testículos

electricidad en el pene

electricidad en el ano

electricidad en la silla

Éter en el ano

ácido en la piel.

castración

introducción de agujas en los testículos

forzamiento anal.

violación también a menores de 15 años

desfloración

embarazo producto de violación aborto por golpes.

pentotal

barbitúricos anfetamina

mescalina

suero alterado

Apremio al falso testimonio

autoacusación forzada

lucha con compañeros bajo orden

espectáculos grotescos bajo orden

streak-tease obligado

Fracturas en el cráneo

locura

órdenes contradictorias planificadas

gritos

suavidades

aterrorizamiento científico

desorientación provocada

vértigo inducido.

trabajo forzado.

Introducción de ratones

introducción de palos de escoba en la vagina

introducción de botellas en el ano.

Presencia de tortura a familiares

presencia de violación a familiares.

Anemia

exposición al sol

exposición al frío

exposición pública como espectáculo.

como espectáculo

Fin de Provincia Señalada

Recepción: 08/11/24

Aceptación: 22/11/24

Cómo citar este

artículo: Riveros,

J. (2024). Provincia

señalada (una velada

patriótica). *Teatro,*

(12), 13-36. [https://](https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77508)

doi.org/10.5354/0719-

6490.2024.77508

**Archivo y
documentación
teatral**

Huellas mnemónicas del exilio en el Teatro Performance

ALBERTO KURAPEL

Creador e investigador independiente

RESUMEN

En este ensayo se aborda, desde el testimonio personal, la experiencia del exilio de Alberto Kurapel y la Compagnie des Arts Exilio en Canadá. A través de un recorrido que mezcla el ejercicio de memoria con la reflexión crítica sobre el Teatro Performance, el texto documenta la riqueza de esta trayectoria artística caracterizada por los signos de la diáspora cultural y política que vivieron muchos artistas chilenos a partir de 1973.

Palabras clave: Exilio, Teatro Performance, actor-performer, derrota, grieta.

ABSTRACT

This essay addresses, from personal testimony, the experience of exile of Alberto Kurapel and the Compagnie des Arts Exilio in Canada. Through a journey that mixes the exercise of memory with critical reflection on Performance Theatre, the text documents the richness of this artistic trajectory characterized by the signs of the cultural and political diaspora that many Chilean artists experienced from 1973 onwards.

Keywords: Exile, Performance Theater, actor-performer, defeat, rift.

1. Este texto nace de la conjunción de las ponencias: “La Memoria y las huellas exiliadas de la Alteridad en el Teatro Performance”, presentada en el Coloquio Memoria y Discurso Social (2023) y de “Memoria Teatral del Exilio”, presentada en el 2º Encuentro de Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral (2024).

Pienso que la memoria es la continua reconstrucción del yo frente a la alteridad, es la cicatriz de todas las huellas visibles e invisibles que se agitan en la inmensidad política que está en nosotros¹.

El año 1966, ingreso a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Después de estudiar cuatro años con maestros como Agustín Siré, Pedro Orthous, Eugenio Guzmán, Roberto Parada, Patricio Bunster,

Bernardo Trumper, me contrata el DETUCH (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile), que poseía una planta de alrededor de treinta actores, presentando tres o cuatro obras al año, con funciones de martes a domingos y un promedio de público de cuatrocientas personas diarias en la sala Antonio Varas.

Actué en muchas obras: *Viet Rock* de Megan Terry, dirigida por Víctor Jara; *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre, dirigida por Eugenio Guzmán; *La gran prescripción* de Gerard Werner, dirigida por Edgardo Bruna; *George Dandin* de Molière, dirigida por Moseen Yassen, por nombrar solo algunas. Paralelamente cantaba en la Peña de los Parra, junto a creadores de la Nueva Canción Chilena, Ángel e Isabel Parra, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez, Víctor Jara y cantautores que nos visitaban periódicamente como Alfredo Zitarrosa, Numa Moraes, Silvio Rodríguez y tantos otros.

En las mañanas actuaba en series de televisión en Canal 9. Además iba a asentamientos campesinos para crear acciones teatrales o me desplazaba a poblaciones y barrios populares como integrante de *Los Cabezones de la Feria*, de Isidora Aguirre, formando grupos de teatro en campamentos y tomas, con el propósito que los pobladores recrearan teatralmente sus realidades y luego hiciesen foros de discusión y organización a partir de las diferentes posiciones resultantes de estas teatralizaciones. Expongo estas actividades solo para evocar mi compromiso con el quehacer de la expresión artística chilena.

El 11 de septiembre de 1973 se concreta el Golpe de Estado sangriento que instaurará la violación sistemática a los Derechos Humanos, con el bombardeo a La Moneda, las múltiples torturas y asesinatos, entre los que se encuentra el del presidente elegido democráticamente, por voto popular, Salvador Allende.

La Memoria se tiñe entonces del olor a pólvora, a pavimento caliente, a ropa transpirada, a guitarras baleadas, a humo, a charangos rotos, a cuerpos acribillados, a quenás quebradas. El gesto se interrumpe. Se paraliza la codificación aprendida, la intuición corporal, la representación de la imagen mimética.

El 7 de mayo de 1974, me encuentro en Montreal, Canadá, con un poncho rojo, un bombo, mi guitarra, una radio eléctrica y la obra *Barranca Abajo* de Florencio Sánchez. Llego a un espacio

nevado de alto nivel de vida, cuya expresión hablada es el inglés y el francés, con el rótulo de exiliado político y la interrogante que nunca me abandonaría: como hombre de teatro, como cantautor frente a una cultura ajena, distante, desconocida, en medio de la soledad, ¿cómo transmitir el espanto a ese público, a ese paisaje de hielo eterno, en medio de la incertidumbre, el horror, la masacre que había significado el golpe de estado, la persecución, tortura o desaparecimientos que vivía toda persona sospechosa por la dictadura civil militar? ¿Cómo asumir la expresión social, artística, la consecuencia de esa infamia que era el exilio, la carencia y la incomunicación que me tocaría enfrentar?

Comienzo a presentarme cantando canciones en castellano, que voy componiendo en exilio sobre mis sentimientos frente al golpe de Estado y sus asesinatos. Como ya lo dije en mi ensayo *El Actor Performer* (2010), en cada lugar donde me presentaba me acompañaba una actriz francófona junto a Susana Cáceres. Amontonaba los elementos que veía en el lugar, mesas, cortinas, vasos, cajas, maceteros, bandejas, haciendo un cúmulo que Susana iluminaba y al costado o frente a este, me sentaba en una silla y con mi guitarra comenzaba a cantar. Antes, la actriz decía en francés la letra de la canción, luego Susana proyectaba una diapositiva de texturas diversas de árboles, piedras, muros, o telas, etc., sin caer nunca en la ilustración sino provocando en el espectador una tercera imagen que construiría a partir de los iconos presentados allí. Hablo del montaje de atracciones, de Eisenstein, es decir, de la unión de dos secuencias diferentes de las cuales el espectador deduciría una tercera imagen.

Mucho tiempo después supe que lo que estaba fabricando en esos lugares con los materiales encontrados eran instalaciones,

inscripciones estáticas con volumen que reúnen en sí un lenguaje escultural de distinto material al del actor/performer y que, al ser colocadas en un espacio, actúan como un cuerpo de extrañamiento, donde con su sola presencia articulan las acciones que atraviesan el cuerpo espectacular. La Instalación es una estructura polisémica, es decir, un icono que absorbe connotaciones destruyéndola, transformándolas. La Instalación no responde preguntas sino que las multiplica creando otra forma de mirar, por ende de sentir. (Kurapel, 2004, pp.147-148)

Después de cinco años, en 1979, comienzo a montar obras de Teatro Performance en lugares inhóspitos, marginales en los extramuros de las ciudades.

Siempre escribí y dirigí las obras imprimiéndoles el bilingüismo, castellano-francés o castellano-inglés, todo expresado sin transición y trasladándonos inmediatamente de un idioma a otro. Al decir cada parlamento en castellano, el público francófono o anglófono, aunque no comprendiera ni entendiera ese idioma, sentiría cómo fluían sentimientos o emociones en esa lengua materna aprendida desde el nacimiento y seguidamente al decir ese mismo parlamento en francés o en inglés, el público captaría lo que estábamos hablando, pero al ser transmitido en una lengua aprendida a los veinte, treinta o cuarenta años de edad, lo que comunicábamos era una información, árida, artificial, donde no había sentimientos. Así manifestaba lo que era el exilio, un eco sin tiempos sumergidos:

Camila. El paisaje más cercano es el que fabricamos creyendo en un mundo podrido hasta el hastío. Le paysage le plus proche est celui qui nous façonnons croyant à un monde pourri jusqu'au dégoût. (*Pausa. Un Temps.*) (*La Bruta Interférence*, p. 57).

o

Camila. El paisaje más cercano es el que fabricamos creyendo en un mundo podrido hasta el hastío. The nearest landscape is the one we make, believing in a world of rot and disgust. (*Pausa*) (CTR, p. 140).

Tuvimos una preocupación constante por la fonética exacta del francés y del inglés para pronunciar cada palabra lo más exactamente posible y no conformarnos solo con “decirlas”. Era importante tener conciencia de la articulación frente a las vocales, sus cualidades o timbres, considerar que en el francés a diferencia del español encontramos quince vocales de las cuales once son orales y cuatro nasales además de la vocal “e” muda. Las vocales españolas son más abiertas que las francesas; en francés el acento siempre recae en la última o penúltima sílaba. El tilde en la lengua francesa no indica acentuación o elevación de la voz, sino la pronunciación de la vocal acentuada. Muchas consonantes finales no se pronuncian en francés a diferencia del castellano donde se pronuncian todas. En inglés

existe la consonante de grafía “th”, que conlleva una articulación que no se encuentra en la lengua castellana y que erróneamente se le pronuncia con la “d” del idioma español.

Cada grupo de teatro en exilio se enfrentó a las características propias de la sociedad de acogida, manteniendo el mismo estilo de montajes que realizaba en sus tierras natales, montando obras con géneros como dramas rurales, estilos realistas, costumbristas, naturalistas, agitprop, exponiendo siempre con perspectivas marxistas las contradicciones y abusos de la oligarquía y burguesía chilenas y latinoamericanas. Y estas se planteaban con puestas en escena convencionales y supeditadas al presupuesto con el que contaban. Sus personajes eran creados con rasgos de la escuela de K. Stanislavski, con temáticas que invariablemente reivindicaban la lucha de clases, el pensamiento revolucionario de la Unidad Popular o el de diferentes partidos políticos participantes en revoluciones de América Latina, cayendo muchas veces en discursos de arengas, panfletos y visiones maniqueas, expresándose en general en castellano y con el tiempo, en ocasiones, en la lengua del país de acogida.

Asumiendo mi calidad de exiliado, disentí de los teatros en exilio y fundé La Compagnie des Arts Exilio. Traté de crear sin gravedad, sin ligereza y sin vuelo, viéndome nacer / renacer en un suelo de América del Norte (Canadá, Quebec), sociedad de expresión hablada francófona, con una lengua que desconocía, donde se imponía una economía de consumo que poseía un alto nivel de vida, ignorando totalmente a Latinoamérica. Invariablemente incorporé la cultura canadiense a mis creaciones.

Me interesaba vitalmente crear con “mis nuevas realidades”, no podía expresarme como si el Golpe de Estado de 1973 no hubiese existido. Mi expresión escénica debía cambiar porque yo ya no era yo. Me debía recomponer sin gravedad; mi identidad era el exilio y necesitaba ligereza, mi gravedad estaría en la ligereza y viceversa. Debía comenzar a renacer y mi cuna sería el exilio: “La expresión del exilio debería siempre ser investigada en el carácter ‘nómada’ de la creación; en ese movimiento incesante, reflejando todo de este caminar continuo del exiliado. Mis raíces las encuentro en el exilio” (Kurapel, 1992, pp. 71-72).



Imagen 1.

A la izquierda, actúa
José Venegas, a la
derecha Alberto Kurapel.
Fotografía de Susana
Cáceres, 1983.



La escena teatral es política porque la relación humana se despliega allí a través de conflictos que tienen su origen en la disputa por los espacios que necesita el ser humano / personaje para existir y alcanzar propósitos internos y externos, frente a un público que mira, observa, empatiza, rechaza y juzga. Ahora bien: la escena teatral cambia según las condiciones de producción radicadas en el valor del producto artístico producido que se encuentra en el bien cultural que proyecta una creencia.

Pierre Bourdieu (2010) nos dice que:

La creencia es precisamente uno de los únicos puntos sobre los que puede actuar la política cultural: puede contribuir de una manera u otra a reforzar la creencia. De hecho, habría que comparar la política cultural con uno de esos casos particulares que es la política lingüística. Si las intervenciones políticas en materia de cultura son con frecuencia ingenuas por exceso de voluntarismo, ¡qué no decir de las políticas lingüísticas! No es pesimismo de sociólogo: las leyes sociales tienen una fuerza extraordinaria, y cuando uno las ignora, ellas se vengán. (p. 261)

Mi expresión debía estar de acuerdo con mi nuevo espacio, mi nueva mirada, mi nuevo dolor, mi nuevo lenguaje. Mi teatro sería por ende teatro de exilio y no teatro en exilio.

Siento cómo mi visión del mundo estético va cambiando, reordenándose a la par con los sentimientos que se van asentando en estas nuevas realidades que no esquivaré, por el contrario, que ahondaré sabiendo y deseando una expresión escénica que revele lo más profundo de la actual condición humana, la situación extrema y eterna que me correspondió vivir y morir, aquella de la derrota, de la incertidumbre sangrienta, de la esperanza inventada del último tercio del siglo XX. (Kurapel, 2010, p. 46)

Las características escénicas fundamentales del Teatro y la Performance se amalgamaban en mi nueva concepción escénica de exilio, al interior de una curva dramática, de unidades evidentes, de un estudio del objetivo escénico de los personajes y de los performers, de la premisa de dirección, con el estudio socio-político de la obra, desprendiéndose de esto la conformación de signos, es decir, de los significantes, significados y referentes. Todas mis

obras presentaban características de una construcción abierta, tenían particularidades atópicas donde se valoraba cada signo sin jerarquía alguna, y la palabra no ocupaba el lugar preponderante acostumbrado en la especificidad teatral; se utilizaban, además, los medios de comunicación en escena, no había iluminación convencional, empleábamos muchas veces linternas amarradas al tronco y extremidades de los actores-performers para iluminarnos mutuamente. En lugar de escenografía existían las Instalaciones. Había representación y presentación en el transcurso de una curva dramática.

Debido a mi condición de exiliado, las paradojas, en sus múltiples sentidos, habitaban mis pensamientos y sentimientos escénicos por lo que acudí a la unión del Teatro y la Performance como una síntesis espacio temporal de mis realidades escénicas. Como dice Didi-Huberman (2015):

La paradoja del anacronismo comienza a desplegarse desde que el objeto histórico es analizado como síntoma: se reconoce su aparición —el presente de su acontecimiento— cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente, lo que Warburg llamaba una “supervivencia. (...) La paradoja del anacronismo termina de desplegarse cuando se pone en juego la temporalidad en todos los sentidos de la cronología y alcanza, incluso de ese modo, el estatuto lógico y narrativo del saber histórico: cuando el historiador se da cuenta de que, para analizar su complejidad de ritmos y contrarritmos, de latencias y de crisis, de supervivencias y de síntomas, es necesario “tomar la historia a contrapelo”. p.144-145)

Por ende, planteé el Teatro y la Performance en el mismo espacio desde 1980 hasta hoy, es decir más de cuarenta años.

Para llevar a cabo esta expresión de exilio me transformé en “autor escénico”, es decir, en un articulador rizomático, plasmador de mi escritura escénica, donde cada lenguaje que interviniera se organizaba desde la visión del autor, ya que este calibraba, combinaba, tejiendo las acciones de una narración escénica, estableciendo en las didascalías la posición exacta de los personajes en escena, el color de los matices de la iluminación, la puntual aparición y la duración precisa de la música, de las secuencias de cine, de videos, diapositivas, considerando al actor-performer con su cuerpo —habitación de memorias— el eje fundamental de esta

escritura que aglutinaba las sonoridades, los desplazamientos, las voces, los sentimientos, emociones y gestos transdisciplinarios, expresándolos en una narración del universo escénico siendo también él, *in situ*, parte vital de esta expresión:

Quisiera especificar que el actor-performer-autor-escénico, puede escribir una obra, producirla, dirigirla, presentarla, actuarla. Aquellas personas a las que les parece imposible que alguien pueda auto dirigirse porque este no puede observarse desde el exterior, ignoran que en la creación artística no se ve u observa solo con los ojos, ni se escribe únicamente con las manos y que todo lo que el creador hace, está más allá de él, de su cuerpo y de su creación. (Kurapel, 2017, p. 49)

Había que presentar y representar la memoria, cercenada, amputada, dislocada por una tiranía que quería a ultranza re-escribir la memoria a partir de una amnesia programada, transitada por el desgaste del ser, mientras la Compagnie des Arts Exilio creía que la creación artística es resistencia, por lo que la creación escénica debía nacer entre los escombros mnemónicos de la presentación y representación de la pregunta exiliada, entre la ausencia y el despojo errante, dejando hablar siempre a los signos escénicos, cuando la escena dijese: Yo soy.

Al unir el Teatro y la Performance en un mismo espacio, artísticamente expresivo, no estaba asociándolos sino evidentemente diferenciándolos, para que el público vislumbrara la grieta existente entre estas dos manifestaciones. Vista la diferencia surgiría una tercera expresión nacida de la fisura que sería la síntesis que se conciliaría en la mente del espectador. Así se despertaría la capacidad metafórica de la escena, es decir, el deslizamiento y traslado de significados.

Así vivía mi exilio teatral.

Creo que la esencia del teatro radica en la representación de signos, frente a un público, donde la encarnación de personajes al interior de un intercambio escénico de ficción, es imprescindible. La Performance en cambio, tiene su base en la presentación del artista dentro de la auto-referencialidad, ligada a una realidad *hic et nunc* que se constituye ella misma, donde el performer narra su propia contingencia.

Tenía el convencimiento que debía mostrar la derrota que habíamos sufrido por no haber tenido una perspectiva exacta de la Guerra Fría y por la ignorancia sobre la historia no oficial de Chile, en medio del más feroz ataque sostenido desde afuera y dentro del país, contra un gobierno constitucionalmente elegido, con voto popular. Siempre hablé de derrota, nunca de fracaso, porque la derrota no permitió constatar un supuesto fracaso del programa de Salvador Allende y la Unidad Popular, ya que el gobierno debía finalizar en el año 1976 y no caer truncado por un golpe de estado a solo mil días de haber sido elegido. Esta fue la base de mi expresión teatral performativa, lo que me valió, por supuesto, feroces ataques, boicots, marginaciones y la continua soledad que se prolonga hasta hoy.

Veía a los exiliados como una desconcertada multitud de Sísifos que por haber burlado la muerte, cargaban las pesadas rocas del exilio, tratando de llevarlas perpetuamente a la cima de la patria perdida. Yo estaba en la nieve, actuando, presentándome, cantando, viviendo de otra manera el razonamiento absurdo. Camus (1991) nos dice:

Ese divorcio entre el hombre y su vida, del actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo (p. 20) (...) Diría que el sentimiento de lo absurdo no nace del simple examen de un hecho o de una impresión sino que surge de la comparación entre un estado concreto y una cierta realidad, entre una acción y el mundo que la sobrepasa. El absurdo es esencialmente un divorcio. No está ni en uno ni en otro de los elementos comparados. Nace de su confrontación. (p. 50)²

2. Mi traducción.

En Canadá, por las carencias de dinero para la producción de mis obras en salas convencionales y sin tener un público cercano, presenté mis creaciones de Teatro Performance en plazas públicas, en galerías de arte, en basurales, en mataderos, en bodegas de fábricas abandonadas, lo que hacía que la expresión se proyectara con más fuerza ya que debíamos hacerlo sin iluminación, sin buenas condiciones acústicas, muchas veces con ruidos ajenos a las obras que provenían del exterior y que yo incorporaba en su desarrollo, como los pitazos de un tren que pasaba periódicamente a las 20:35 por la línea férrea construida al costado de la bodega donde tuvo su lugar La Compagnie des Arts Exilio, en la que nos presentamos cada noche desde 1985 hasta 1990. Así se asumía el espacio y su

entorno, que el actor-performer transformaba en una dimensión expresiva diferente, creando una relación otra con lo real, haciéndolo penetrar en la ficción como unidades disonantes que enriquecían y potenciaban la narración escénica. De esta manera, la memoria ancestral del teatro universal afloraba en mi exilio del siglo XX como *afectos*, deslizándose en mis obras en el sentido planteado por Deleuze y Guattari (2001), como es la trascendencia de la pintura de Pieter Balten que muestra una farsa en una feria campestre del siglo XVI, o la de Marco Marcola, que plasma una comedia del siglo XVI, que podría atribuírsele a Goldoni, en una feria en Verona el año 1772:

Una tela puede estar totalmente cubierta, hasta el punto que ni siquiera el aire pase por allí, pero solo será una obra de arte si, como dice el pintor chino, esta conserva suficientes vacíos como para que allí puedan jugar caballos (aunque solo sea por la diversidad de planos).

Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones.
Se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones.
(Deleuze y Guattari, 2001, p. 156)³

3. Mi traducción.

Siempre tuve una visión escénica que contemplaba la presencia del Otro. Desde que fundé con Susana Cáceres La Compagnie des Arts Exilio, quise desplegar en escena las diversas identidades que también correspondían a nuestro ser que era inconscientemente modificado por las memorias impredecibles del Tiempo. Llegué entonces a plantearme la interpretación de multiculturalidad, que veía como una gigantesca cantidad de comunidades aisladas pero culturalmente semejantes, que sin embargo no poseían un vínculo entre ellas, albergando un gran miedo por el extranjero —admirado y provisto de un denso halo de misterio— obligándolas a resguardar su territorio contra el forastero, visto como un potencial invasor. Esto lo observaba constantemente en todos los países que había recorrido estudiando el teatro, la performance y la música. Quise trazar en el espacio del Teatro Performance, un territorio donde las voces de los “diferentes” alternaran con sus identidades y formaran un tejido inextricable, en ningún caso armonioso, para que en su diferencia mostrara la diversidad, la semejanza, siempre comunicándose entre todos en el mismo ámbito, el del Teatro Performance. Abogué, entonces, no por la multiculturalidad sino por la interculturalidad.

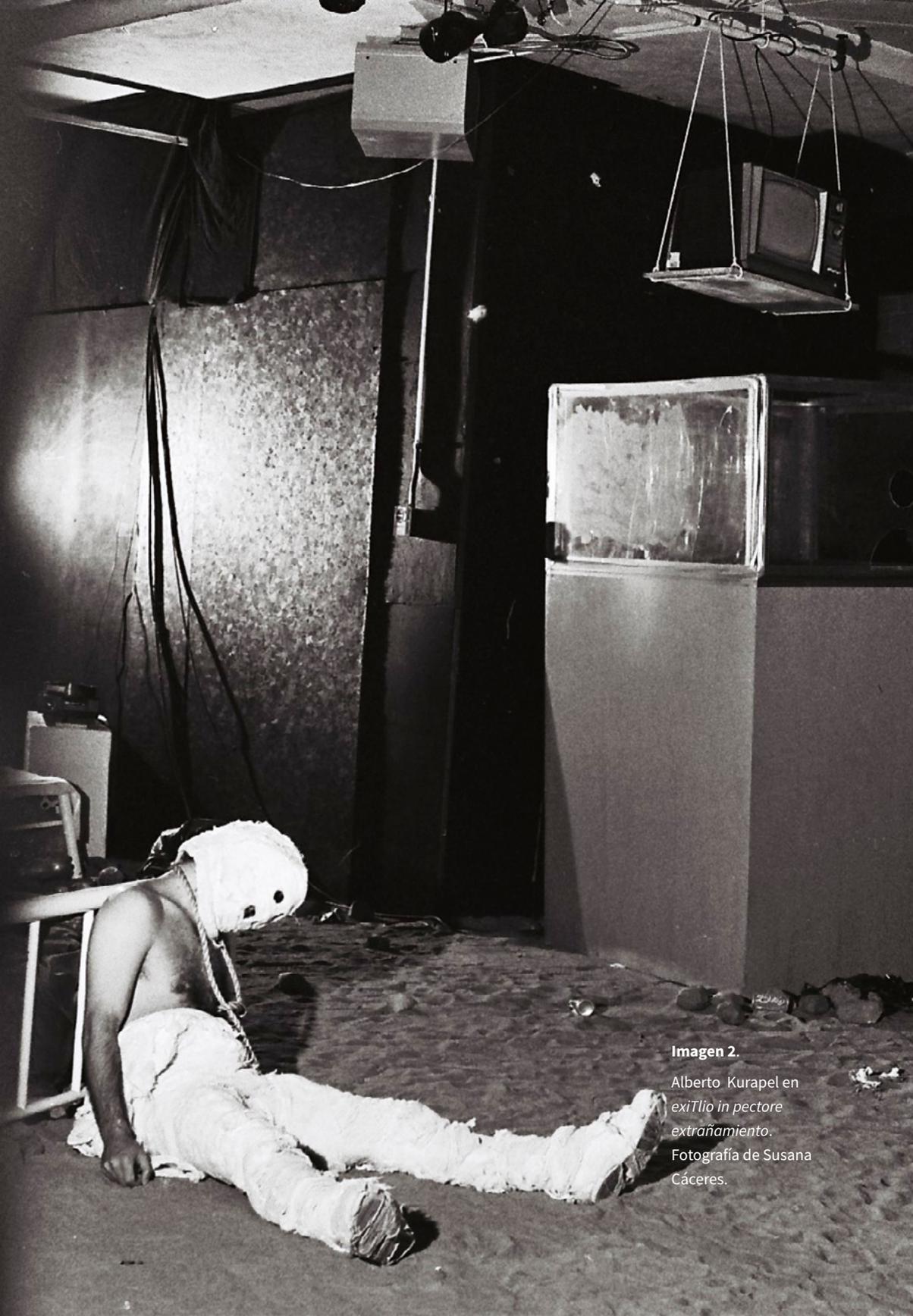


Imagen 2.

Alberto Kurapel en
exilio in pectore
extrañamiento.

Fotografía de Susana
Cáceres.

Mis obras siempre estuvieron enriquecidas con actores provenientes de México, Haití, Guatemala, Irán, Quebec, Chile, Estados Unidos, Francia, donde se valoraban las diferentes gestualidades, sonoridades, los mecanismos expresivos de las fuerzas antagónicas, imprescindibles como sabemos en la complejidad de la expresión de los personajes y performers. Esta relación escénica nos situaba en perspectivas muy distantes de las referencias conocidas, lo que nos llevaba a transitar más profundamente en la *grieta*. Toda narración marginada se expresa en la condición intersticial. La voz, que es el gesto sonoro, habla a los sentidos, que se transmiten solo en la unión con otros sentidos diferentes, distantes, que habitan el extrañamiento y es el abismo, la *grieta* de la creación, la que da vida al trayecto renegado; esto implicaba llegar a formas de conocimiento que yo entendía como la resultante de la experiencia y del pensamiento, ya que con la materia podíamos dar vida a las sensaciones que escapan a cualquier orden o regla, lo que conduciría al menos a un caos, pero nos preocupábamos de fortalecer el pensamiento para dar una concordancia a las vías diversas por donde podían encaminarse las sensaciones. Esto nos llevaba al conocimiento del ser humano, imprescindible en nuestro quehacer y en nuestro recorrido, estando siempre conscientes que el criterio que plantea la verdad como la ausencia de contradicciones, nunca tendría cabida en nuestras creaciones.

El cine introducido en mis obras, es también un modo de exilio donde cada imagen poseía inusitadas dimensiones que el público conocía o desconocía, teniendo siempre en cuenta que detrás de ella un gran dispositivo tecnológico las había producido, como queriendo presentar una imaginación perdida. La invención del cine impone rápidamente su inclusión dentro del teatro a partir de los comienzos del siglo pasado, la mayoría de las veces con un sentido didáctico o documental. Maiakowsky y Meyerhold lo emplean e integran en sus obras. Este último se inspira, para sus puestas en escena, en las ideas futuristas y en el fenómeno cinematográfico en sí. En 1923 realiza el “montaje de la acción” (dirección) de la obra *La Tierra Encabritada*. Para ello, tiene como base la teoría del constructivismo teatral escénico. Como parte del dispositivo, en el muro posterior del escenario coloca un gran telón suspendido por una grúa, sobre el que se proyectan títulos antes de cada secuencia, slogans para reforzar el

texto dramático, frases que no están en los textos, combinadas con la proyección de films de actualidad. Será gracias al aporte de Piscator y su colectivo, que la inclusión del cine se transformará, de allí en adelante, en parte integral de las concepciones escénicas hasta nuestros días.

Mencionemos que en *Las aventuras del valiente soldado Schwejk*, basada en la novela de Hasek y dirigida por Piscator en Berlín (1928), se incluye un gran telón de fondo donde se proyectan diapositivas y secuencias cinematográficas dentro de la escena.

Me resultaría imposible no mencionar a Joseph Svoboda, quien desde 1941 combina teatro, cine, proyecciones y ensayos visuales diversos dentro de la experiencia escénica. Con el teatro *Laterna Magika*, perfecciona la búsqueda de imágenes proyectadas para permitir que el actor pudiese manifestarse totalmente en diferentes dimensiones, planos físicos y temporales.

Respecto al cine en La Compagnie des Arts Exilio, en mis obras de Teatro Performance me acerqué a muchos cineastas que trabajaban en productoras y donde veía como se arrojaba a la basura una gran cantidad de material filmado o película virgen, cuya fecha de vencimiento se había cumplido hacía una semana o dos. Yo iba a recoger ese desperdicio, dejado afuera de las oficinas, en bolsas especiales de lona, antes que pasara por los pasillos el carro recolector de esa basura. Comencé así a trabajar las imágenes filmadas, indagando, estudiando las texturas, el color, los movimientos de cámara, investigando cómo podían integrarse en ciertas unidades de mis obras. Aproveché esta situación para explorar la actitud del actor-performer frente a la *función cine*, dentro de una estructura en donde el cuerpo era un signo fundamental. El análisis de los cientos y cientos de metros de copiones (*rushes*), permitió introducirme en un mundo inconcluso, cercenado, de memorias perdidas. Esto me llevó a construir *razonamientos escénicos* a partir de una imagen repetida tres o cuatro veces, captada por una cámara, para mí desconocida, que había sido desechada y arrojada a la basura.

¿Cuántas imágenes echamos a la basura nosotros, exiliados, en un viaje obligado para no ser dañados y poder seguir viviendo, alimentándonos ahora de otras imágenes recogidas de un basurero canadiense?

Comencé así a familiarizarme con la gama de colores que tantas veces complementaron y enriquecieron en mis obras un sentimiento o el objetivo de una determinada iluminada imagen.

Es algo indivisible e inatrapable que depende tanto de nuestra consciencia como del mundo real que ella trata de encarnar. Si el mundo es enigmático, la imagen también lo será. (...) Nosotros no podemos percibir el universo en su totalidad pero la imagen sí puede expresar esta totalidad. (Tarkovski, 1989, p.100)⁴

4. Mi traducción.

Un factor importante en el desarrollo de mis obras, eran las composiciones musicales allí insertas, nunca como atmósfera de situaciones, ilustración, reafirmación de estados de ánimo, acentuación de un sentimiento o de la emoción de los actores-performers, sino como otro signo que se entrelazaba en toda la trama de significaciones que planteábamos en el desarrollo de la curva dramática. Hablo de significaciones porque sabemos que toda obra artística es inteligente, lo que no quiere decir que su creador lo sea. El creador mira, reúne, camina hacia diversos proyectos de horizontes, la obra de arte escapa siempre al objetivo, al deseo de su creador. Consideremos por ejemplo que el *narrador* fue totalmente eliminado en el teatro dramático de Ibsen, Chejov, Strindberg, pero reaparece en el teatro épico interviniendo a veces en el prólogo, en el epílogo, como destructor de ilusiones en Bertold Brecht, Peter Weiss, Osvaldo Dragún; en el teatro africano, actuando como mediador entre el público y los personajes; como doble del autor en Jean Giraudoux o Thorson Wilder; como director escénico en la obra *Biografía* de Max Frisch, o como intermediario entre la fábula y el autor en *Le théâtre du Soleil*.

He expuesto las diferentes reflexiones que fueron apareciendo a lo largo de mis veintidós años de exilio, siempre relacionadas a ese Teatro Performance que se fue perfilando como una expresión escénica de exilio. Esto surgió por mi extrañamiento y por crear en y con la carencia, golpeando siempre infinitas puertas. Algunas se abrieron, nunca he tenido llaves, golpeaba de diferentes maneras, ciertas veces gritaba, otras simplemente entraba al ver que estaban entreabiertas, nunca esperando a que alguien me diera la autorización para entrar. Muy pequeño leí *Ante la Ley* de Kafka en la hermosa traducción de J. L. Borges; me conmovió, me produjo mucha tristeza y me enseñó a no esperar mi turno, sobre todo cuando

debo entrar en la enorme fortaleza de la memoria. Desde esos tiempos, desde los seis años tuve una relación concreta y practicante con la música, siempre tuvo una importancia preponderante en mi vida. Mi madre, en su pobreza, atesoraba discos “78” de música clásica, entre los que había conciertos de Haydn, de Tchaikowsky, cuartetos de Mahler, suites de Shostakovich. Desde esa época, 1952, la música fue siempre parte del orden de mi mundo, supe que también era el lenguaje de todo lo que me rodeaba y por supuesto el de las expresiones artísticas. Quizás por esto es que en mis obras, la música, el canto conforman también, como personajes o performers, la acción escénica al interior de una curva dramática. Es un lenguaje que puede ser considerado como una existencia dentro de una realidad “verdadera” o como una realidad al interior de la denegación, inherente al teatro.

La música, en todas mis obras, cumple funciones teatrales y performativas. Cuando incluyo composiciones de Brahms, Vivaldi, Bach o de Joaquín Rodrigo, lo hago sabiendo que el acento o la elección de algunos grados de la escala, en la melodía o en el acorde, provocan estados emocionales o que la tónica produce en todos los casos una sensación de término o reposo y que si un compás finaliza con una dominante suscitará un estado de incertidumbre, de inacabado y que para ciertos compositores las tonalidades poseen significaciones diversas, produciendo estados de ánimo diferentes. Nattiez (1976), plantea que para Rameau la tonalidad de Do mayor es alegre y festiva y para Lavignac es simple, franca, ingenua; que la tonalidad de Fa menor, para M. A. Charpentier es oscura y doliente y para Rameau es tierna y lastimera (p.156). Creo que la significación musical es más general que la de la palabra, sin embargo, no habría que desdeñar la afirmación de Schoenberg (1950, p.209): “la música habla en su propia lengua de materias puramente musicales”⁵

5. Mi traducción.

Ahora bien, cuando intervengo en una obra cantando mis canciones, planteo allí mismo, inmediatamente, un espacio performativo, ya que lo hago con background, es decir con una orquesta grabada que me obliga a cantar a través de un micrófono. Es decir, me presento frente a público, y mi voz en el canto, gracias a un medio electro-acústico, logra, como dice André Libioulle, “dar a ese ‘grano’ orgánico una nueva presencia, una tensión energética que convierte al material en un espacio sonoro propio” (1975, p. 56), expresándome en la canción

con rubatos, calderones, donde muchos versos son hablados y dando en otros un énfasis al canto en sí, o anunciando al público, en ocasiones, que en instantes voy a cantar: «Canto, Je chante, I sing». Digo que mi canto se introduce en el ámbito de lo performativo, porque con estas características que le otorgo me estoy presentando, no representando y porque mis canciones tienen variadas significaciones insertas en contextos socio-históricos, que se transmiten en un espacio de materialidad abierta, sin identidad teatral: «Música y teatro son inseparables. (...) En el campo chileno existe un vínculo entre la música y todos los aspectos visuales de la vida. La música en general está enlazada a una ceremonia» (Laurier, 1987, p. 14).

Mostré siempre en mis obras la interpretación de un cantautor, la de un solista que presenta sus propias canciones con un contenido reflexivo, metafórico y crítico dentro de una instrumentación norteamericana y latinoamericana, con instrumentos como guitarras eléctricas, cajas challeras, baterías, zampoñas, sintetizadores, bombos legüeros, flautas traversas, charangos, oboes, cellos, wadas, violines.

Las canciones siempre fueron compuestas en circunstancias ajenas a las de las temáticas de las obras; eran por lo tanto corpúsculos extraños, colocados en los intersticios del trayecto de los personajes-performers, que expandían las funciones dramáticas del sistema de fuerzas, enriqueciendo el significado al introducir nuevas combinaciones en el texto dramático. Se producía siempre una semiotización de las canciones, es decir, el espectador les daba inevitablemente una interpretación específica, atribuyéndoles una función al interior del proyecto estético.

Así fue transcurriendo mi primer exilio hasta que se me permite volver... a mi segundo exilio, esta vez en Chile. Fue el profesor Fernando de Toro, quien estudió mi obra desde el año 1980 hasta el 2022, el que habló de mi segundo exilio:

Alberto Kurapel, en toda su obra dramática, la del primer exilio donde se centra en la fractura en la memoria y la de su segundo exilio, donde expone la memoria y el apocalipsis, neutraliza los vínculos entre la realidad y la ficción, utilizando para ello, procedimientos de las nuevas tecnologías dramáticas. (de Toro, 2018, p. 16)

Imagen 3.

Pamela Román y Alberto Kurapel en *Colmenas en la Sombra* ou *L'Espoir de l'arrière garde*.

Fotografía de Susana Cáceres, 1992



¿Por qué volví?... pregunta recurrente de muchas personas chilenas y canadienses. Contesto con *La Poética del Espacio* de Gaston Bachelard:

Queremos examinar en efecto, imágenes muy simples, las imágenes del *espacio feliz*. Desde esta perspectiva, nuestras búsquedas merecerían el nombre de *topofilia*. Estas apuntan a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Por motivos muy diversos y con las diferencias que conllevan los matices poéticos, son espacios *ensalzados*. A su valor de protección que puede ser positivo, se agregan también valores imaginados, y esos valores se transforman rápidamente en valores dominantes. (1961, pp. 26-27)⁶

6. Mi traducción.

Dentro de esta *topofilia*, Bachelard (1961) analiza la casa, casa y universo, el cajón, los cofres y los armarios, el nido, la concha, los rincones, la miniatura, la inmensidad íntima, la dialéctica de lo de dentro y de lo de afuera y la fenomenología de lo redondo.

En el tránsito por cataclismos, catástrofes y desastres humanos, los pensamientos se reordenan, se destruyen, se regeneran siempre al interior de una memoria que lucha por ser más que la palabra, logrando finalmente expandirse en la lectura interpretativa de la historia, de la experiencia artística, creando otra ontología que encuentra su máxima expresión en la metáfora (comparación abreviada, búsqueda de equivalencia entre distintos) que se transforma en teatro, ballet, música, performance, cine, pintura.

La expresión artística perdurará por siempre si esta se reconoce en la metáfora y la metáfora en la expresión artística. Nuestras metáforas nacen desde la memoria, desde acciones diaspóricas en contante devenir.

La señora Lidia iba a ver mis obras y recitales, tenía en aquellos tiempos alrededor de cuarenta años. Llegó exiliada en 1977. No hablaba mucho. Por un profesor primario que había llegado exiliado en el mismo vuelo en el que llegué a Canadá, supe que la señora Lidia, que vivía sola en Montreal, tenía la costumbre de tocar todos los días el timbre del departamento de su vecina quebequense que vivía al lado, que obviamente no sabía absolutamente nada de

castellano y que cuando le abría la puerta, la señora Lidia después de saludarla amablemente en castellano, no sabía absolutamente nada de francés, le explicaba, en castellano, que como no tenía refrigerador, le iba a poner esta fuente de jalea en el suyo, para venir a buscarla en la tarde, como a eso de las seis, más o menos. Entraba, llegaba hasta la cocina, abría el refrigerador, ponía la fuente adentro y dando las muchas gracias, se iba para volver como a eso de las seis, más o menos, a buscar la fuente.

Esto se repitió durante un largo tiempo, meses.

La vecina quebequense insólitamente siempre abrió la puerta para que la señora Lidia entrara, pusiera la fuente de gelatina en el refrigerador y volviera como a las seis a buscarla.

Buenas tardes vecinita, vengo para que me guarde esta gelatina en el refrigerador. (*Entra, coloca la fuente en el refrigerador.*) Gracias vecinita. (*Sale*)

(*Seis de la tarde más o menos. Entra, saca la gelatina del refrigerador.*) Muchas gracias vecinita. (*Se va.*) No era triste ni alegre.

La señora Lidia no habló ni entendió nunca el francés. A la vecina quebequense jamás le interesó el castellano, menos saber dónde quedaba Chile.

En 1981, una noche de invierno, nevaba con mucho viento, la señora Lidia se encaminó al puente Jacques Cartier. Desde allí se lanzó a las aguas semicongeladas del río Saint Laurent.

Creo, al fin de cuentas, que toda mi obra se fundamenta en la señora Lidia y su exilio.

REFERENCIAS

- Bachelard, G. (1961). *La Poétique de l'espace*. Presses universitaires de France.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología del gusto*. Siglo XXI editores.
- Camus, A. (1991). *Le mythe de Sisyphe*. Éditions Gallimard.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991/2005). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Les Éditions du Minuit.
- De Toro, F. y De Toro, A. (2018). *Alberto Kurapel. Teatro-Performance, Alteridad y Memoria*. Editorial Cuarto Propio.
- Didi-Huberman, G. (2015) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- Kurapel, A. (1992) «Le langage de l'exil». *En Exil y Fiction*. Humanitas-nouvelle optique.
- Kurapel, A. (1994). "La Bruta Interference". *Canadian Theatre Review* (79/80)
- Kurapel, A. (1995). *La Bruta Interférence*. Éditions Humanitas.
- Kurapel, A. (2004). *Estética de la Insatisfacción en el Teatro-Performance*. Editorial Cuarto Propio.
- Kurapel, A. (2010). *El Actor Performer*. Editorial Cuarto Propio.
- Kurapel, A. (2017). *Didascalias de Erasmus*. Editorial Cuarto Propio.
- Laurier, A. (1987). L'espace de l'exil. *The Canadian Composer*. (226) 12-15
- Libioulle, A. (1975). La dramaturgie vocale de Michel Puig. *Travail Théâtral*. (20) 116/120
- Nattiez, J. (1976). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Éditions 10/18.
- Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea*. Philosophical Library.
- Tarkovski, A. (1989). *Le Temps Scellé*. Éditions de l'Étoile/ Cahiers du Cinéma.

Recepción: 30/10/2024

Aceptación: 22/11/2024

Cómo citar este

artículo: Kurapel, A. (2024). Huellas mnemónicas del exilio en el Teatro Performance. *Teatro*, (12), 39-60. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77509>

Festival para Nuevos Directores Teatrales

MARCO ESPINOZA

QUEZADA

Universidad de Chile

RESUMEN

A partir de un primer intento de sistematización documental, este escrito recorre episodios relevantes de la historia asociada a la emergencia y consolidación del Festival de Nuevos Directores Teatrales organizado por el DETUCH entre 2001 y 2017. Dicho evento se entrelaza con la tradición del Festival de Nuevas Tendencias, también asociado en su origen al Magíster en Dirección Teatral de la Universidad de Chile.

Palabras clave: Festival de Nuevos Directores Teatrales, Festival de Nuevas Tendencias, Magíster en Dirección Teatral, Eugenio Guzmán, Abel Carrizo.

ABSTRACT

Based on a first attempt at documentary systematization, this paper covers relevant episodes in the history associated with the emergence and consolidation of the Festival of New Theater Directors organized by DETUCH between 2001 and 2017. This event is intertwined with the tradition of the Festival of New Tendencies, also originally associated with the Master's Degree in Theater Direction at the University of Chile.

Keywords: Festival of New Theater Directors, Festival of New Trends, Master in Theater Direction, Eugenio Guzmán, Abel Carrizo.

INTRODUCCIÓN

El Festival para Nuevos Directores Teatrales nació como una plataforma de creación, experimentación y presentación para las generaciones jóvenes de directoras y directores teatrales en Chile. Desde su mismo origen, respondió a la necesidad de abrir un espacio que apoyara la innovación artística en sintonía con el surgimiento de nuevas voces

teatrales, promoviendo una constante renovación y cuestionamiento de las artes escénicas. Se concibió y tomó impulso a partir de dos momentos: la creación del Magíster en Dirección Teatral y el abrupto final del emblemático Festival de Nuevas Tendencias Teatrales, ambos impulsados por el académico Abel Carrizo Muñoz en el Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

CONTEXTO

El primer hito relevante en el surgimiento del Festival para Nuevos Directores Teatrales fue la creación del Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral, un proyecto académico pionero en Chile que fue anunciado mediante un decreto universitario en 1994. El programa se comenzó a implementar y abrió sus matrículas para el año académico 1996. Se inició con el propósito de “formar graduados en Dirección Teatral con el más alto nivel profesional, aptos tanto para escenificar textos dramáticos y las modalidades intermedias, como para desarrollar proyectos autorales” (Universidad de Chile, 2008). En este sentido, la filosofía del Magíster tenía como objetivo inculcar “una amplia visión interdisciplinaria, capacitándolos para liderar proyectos que constituyan investigaciones artísticas de excelencia y que signifiquen aportes a la renovación de los lenguajes y las metodologías de producción propias de las Artes Escénicas y del Espectáculo” (Universidad de Chile, 2008). Por lo tanto, este programa formaba directoras y directores con una comprensión compleja de las artes escénicas que les permitía fortalecer sus propuestas autorales y así impactar positivamente en la escena nacional.

Pero ¿cómo se podía generar un espacio para darle salida profesional y visibilidad a las y los estudiantes del Magíster? Si bien es cierto, en sus primeros años, el Festival para Nuevos Directores Teatrales se caracterizó por una apertura a todo tipo de participantes y expresiones escénicas, no menos cierto es que priorizaba la presentación de obras realizadas por los estudiantes del Magíster en Dirección Teatral, convirtiéndose casi en una extensión para los proyectos de titulación del posgrado. Con el tiempo, el Festival comenzó a incluir a más participantes externos, aunque siempre con la intención de destacar algunos trabajos de las y los estudiantes.

Por otra parte, el Festival otorgaba premios a las mejores direcciones en forma de media beca para cursar el Magíster, dándole la

posibilidad, a las jóvenes creadoras y creadores, de profesionalizar el oficio de directora o director teatral por medio de la formación académica que le ofrecía la Universidad de Chile. Junto con esta media beca, el premio les permitía exhibir sus obras en las salas de teatro Agustín Siré o Sergio Aguirre, propiciando la presencia de artistas jóvenes en la cartelera santiaguina.

El segundo hito que contextualiza el surgimiento del Festival para Nuevos Directores Teatrales fue el abrupto y complejo fin del Festival de Nuevas Tendencias Teatrales, un espacio de experimentación y reflexión que dejó una marca imborrable en la vida teatral chilena de finales del siglo pasado. Es importante señalar que “Desde 1993, cuando se programó su primera edición, no hacía más que generar controversia” (Ravanal, 2003) debido a experimentaciones como *Chilena dignidad* (1993) de Vicente Ruiz, la performance *Quásar* (1995) realizada por transformistas y travestis, o la proyección en su cuarta edición (1996) de la película *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese, entonces prohibida en Chile. Sin embargo, no fue hasta la performance *La vida como imitación del teatro* en 1998, dirigida por Abel Carrizo, que toda la prensa de la época identificaba esta acción escénica como un hecho escandaloso ocurrido durante la inauguración del quinto Festival de Nuevas Tendencias Teatrales. El escándalo se centró en que la performance incorporó actos sexuales explícitos en escena, incluyendo sexo oral. Así lo relata Mariela Ravanal Ponce (2003): “Dos actores, en realidad, un actor y una bailarina en topless, en el marco de las presentaciones del festival, habían elaborado un cuadro entre lo teatral y la performance, que, bajo el nombre *La Vida Como Imitación del Teatro*, simulaba una escena entre marido y mujer que vivían su luna de miel. Eso sí, a vista y paciencia de los invitados que llenaban la sala Agustín Siré de la Escuela”.

La representación generó reacciones de asombro y rechazo entre los asistentes y fuertes críticas de las autoridades universitarias, quienes consideraron que ofendía la dignidad humana y la moral. Según lo menciona René Orozco¹, “Hacer el acto sexual en un escenario es algo pornográfico, no artístico ni creativo (...) Es un exceso que ha puesto en grave riesgo los valores de la universidad (...) Este profesor se equivocó. Una cópula pública no es un acto de creación. Eso es vulgaridad. Y si hay académicos que piensan igual, los expulsaría de inmediato, aunque perdiera todos los votos del Departamento

1. En ese entonces precandidato a la Rectoría de la Universidad de Chile.

de Teatro” (*La Tercera*, 1998). Jaime Lavados, entonces Rector de la Universidad, comentaba que “esta rectoría estima que, pese a que el arte no debe ser limitado en sus diversas manifestaciones, no puede derivar en acciones como ésta, que ofende la dignidad de un acto tan esencial a la vida humana” y anunció que iniciaría investigaciones para sancionar a los responsables: “consecuentemente, la autoridad iniciará una investigación para esclarecer estos hechos que ofenden la moral pública (...) y determinar las responsabilidades a que haya lugar” (*La Cuarta*, 1998).



Imagen 1.

Nota de prensa del diario *La Cuarta* del 8 de enero de 1998 que da cuenta del escándalo que terminó por acabar con el Festival de Nuevas Tendencias Teatrales.

El propósito original del festival era desafiar y expandir los límites del teatro, pero ¿cómo podría la Universidad de Chile promover, apoyar o regular expresiones artísticas con tan alto contenido provocador? La clausura y cancelación de este festival dejó un vacío en la escena teatral, y el surgimiento del Festival para Nuevos Directores Teatrales puede entenderse como una respuesta a esta necesidad de espacios donde los creadores pudieran investigar y expresar sus visiones autorales y renovadoras de la escena.

Ambos acontecimientos, la creación del Magíster y la cancelación del Festival de Nuevas Tendencias Teatrales, dieron el impulso inicial para la creación de un nuevo espacio en el cual los directores en formación pudieran presentar sus trabajos, expresar sus inquietudes y experimentar con nuevas formas de puesta en escena generando un diálogo crítico y una transformación artística.

BREVE HISTORIA DEL FESTIVAL PARA NUEVOS DIRECTORES

Las dieciséis versiones del Festival, desde su primera edición en el 2001 hasta el 2017, dan cuenta que el evento pasó por cambios de nombre, fechas, sedes y estructura, reflejando las dinámicas culturales y artísticas en evolución en el país durante aquel período. Las tres primeras ediciones se realizaron bajo el nombre de “Festival para Nuevos Directores Teatrales”. Desde el 2004 hasta el 2008, mantuvo el mismo nombre con un número de edición añadido al título después de “Festival”. En el 2009 tomó el nombre de “Festival de Dirección Teatral”, el que se utilizó hasta el 2011. Después de una pausa del Festival en el 2012 debido a problemáticas con la administración Departamental, el Festival regresa el 2013 con el mismo nombre, pero añadiendo el 2013 al título, al igual que en el 2014. En los años 2015 y 2016, se presentó como “XIV y XV Festival de Directores Emergentes”, y en el 2017 se llevó a cabo el “XVI Festival de Dirección”.

El festival se realizaba en verano, entre el 2001 y el 2004, diseñado para atraer a una gran audiencia, lo que además coincidía con el receso universitario; sin embargo, del 2004 al 2016, el Festival se movió al invierno, alineado con el calendario académico, aprovechando el receso universitario de invierno, pero quizás también para no contraponerse a Santiago a Mil, que en ese entonces ya había “colonizado” el verano capitalino.

El Departamento de Teatro de la Universidad de Chile fue la sede del Festival entre el 2001 y el 2007. Entre el 2008 y el 2010 se trasladó al espacio cultural Lastarria 90, quizás en busca de mayor visibilidad y acceso al público general. En el 2011 volvió al Departamento de Teatro de la universidad. En el 2013 se realizó en el Centro Cultural de España; entre el 2014 y el 2016 en la Casa de la Ciudadanía del Centro Cultural Montecarmelo, y finalmente en el 2017 en la Sala Antonio Varas del Teatro Nacional Chileno.



Imagen 2.

Primer afiche del *Festival para Nuevos Directores Teatrales*, 2001.

A lo largo de sus 16 ediciones, se presentaron en el Festival un total aproximado de 206 obras, con igual número de directores y sus elencos respectivos. En todas sus versiones se otorgaban premios a las mejores direcciones, y como se mencionó anteriormente, consistían en la oportunidad de realizar una temporada en la Sala Sergio Aguirre o en la Sala Agustín Siré del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Las obras premiadas de 2006 también se presentaron en el Goethe-Institut de Santiago. Además, las directoras y los directores premiados obtenían medias becas para sus estudios de Maestría, en una época en la que los posgrados en Artes no eran una moda, ni un requisito para una carrera académica, ni una forma fácil de ingresos para las universidades, como lo son actualmente.

TRADICIÓN Y VANGUARDIA

En su propósito de integrar tradición y vanguardia en los ámbitos artístico y cultural, la Universidad de Chile encontró en el Festival para Nuevos Directores Teatrales una plataforma, en donde al mismo tiempo se honrara el legado del teatro chileno y se pudiese desarrollar el futuro de las artes escénicas. El “Premio Eugenio Guzmán” se entregaba a las directoras y directores destacados de cada versión, lo que no solo daba prestigio al evento, sino que también estimulaba la excelencia artística entre los jóvenes creadores, ya que Eugenio Guzmán fue un gran director de teatro y académico en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, lamentablemente ausente del estudio académico y un poco olvidado de las páginas de la historia oficial del teatro chileno, pero que en su época renovó la escena nacional con sus propuestas directoriales.

También vinculado al ámbito de la tradición, cada versión del Festival rendía homenaje a importantes figuras de la historia del teatro chileno, destacando su influencia en la creación escénica. A lo largo de los años, se reconoció a personalidades como Isidora Aguirre, dramaturga; Luis Advis, compositor y dramaturgo; Alejandro Quintana, director y actor; Alberto Vega, actor y director; Nissim Sharim y la compañía Ictus, emblemas del teatro nacional; Coco Legrand, humorista y actor; Jaime Silva, dramaturgo y director; José Ricardo Morales, filósofo y dramaturgo; Fernando González, actor y director; Gustavo Meza y la compañía Teatro Imagen, precursores de un teatro vanguardista en su época; Sergio Zapata, diseñador teatral; Diana Sanz, actriz; y Juan Villegas, destacado investigador teatral. En cada una de estas ediciones, el festival reafirma su conexión con la historia del teatro chileno, mirando hacia atrás con respeto y admiración.

Por otra parte, la vanguardia del Festival ha estado representada por la diversidad y creatividad de jóvenes directores, dramaturgos, actores y diseñadores, quienes, a través de sus propuestas innovadoras, han contribuido al desarrollo de una escena teatral contemporánea y experimental. El festival se consolidó como una plataforma de lanzamiento para nombres que, en su momento, eran desconocidos, pero que hoy son referentes de la nueva dirección chilena. Entre estos talentos emergentes, destacan Carlos Huaico (Uróboro Teatro), María José Pizarro e Ignacio Tolorza (Colectivo CTM), Isidora Stevenson (La Nacional), Javier Ibarra



(Teatro del Terror), Pierre Sauré (Compañía Sub), Visnu Ibarra (Hermanos Ibarra Roa), Iván Insunza (Teatro Kapital), Paola Lattus, Marco Layera (compañía La Re-Sentida), Paula González (Kimün Teatro), Eduardo Luna (La Familia teatro), Danilo Llanos (Teatro La Peste), Pablo Zamorano, Juan Carlos Maldonado, Sergio Gilabert (Paisaje Público), Ana Luz Ormazábal (Antimétodo), Amala Saint-Pierre y Paco López (Colectivo Máquina dos), Nicolás Espinoza y Laurene Lemaitre (Colectivo Zoológico), Diego Agurto (Colectivo La Comuna), Constanza Thumler (Colectivo Bestia), Sebastián Squella (Zudamerikan Theater), Cristian Flores, Luis Guenel (Teatro Niño Proletario), Carlo Urra (Legión Escénica de Chile). Muchos de ellos han formado o colaborado en compañías que hoy en día son reconocidas a nivel nacional e internacional, y sus obras continúan explorando y redefiniendo las fronteras del teatro chileno.

ALGUNOS PUNTOS DE VISTA

El Festival para Nuevos Directores Teatrales debiera ser estudiado, archivado y documentado como parte de la historia de los creadores escénicos que convocó y como documento disponible para su estudio, ya que no solo proporcionó una plataforma para el desarrollo de óperas primas de jóvenes directores y directoras, sino que también actuó como un espacio de unión entre tradición

Imagen 3.

En la foto: Sergio Zapata (izq.), a quien es dedicada la versión nro. 14 del Festival, y Marco Espinoza (dcha).

y vanguardia, donde las nuevas generaciones pudieron dialogar con el legado de grandes personalidades del teatro nacional. En este sentido, el festival contribuyó a la construcción de una cultura teatral viva, respetuosa de sus raíces y dispuesta a explorar nuevas posibilidades creativas.



Imagen 4.

Obra Pinochet, la obra censurada en dictadura
Ganadora de la versión 15 del Festival, dirigida por Sebastián Squella.
Fotografía de Paul Osses.

El Festival fue un semillero de talentos que impactaron y continúan impactando la escena teatral contemporánea. Sus dieciséis ediciones ofrecieron a directoras y directores emergentes no solo la posibilidad de exhibir sus obras, sino también de participar en un proceso de evaluación y reflexión crítica sobre sus primeros trabajos teatrales, ya que por medio del “Premio Eugenio Guzmán”, el Festival incentivó la excelencia artística, permitiendo a los ganadores obtener becas para estudios en el Magíster en Dirección Teatral, facilitando así el acceso a una formación de posgrado y al mismo tiempo integrándolos a la comunidad académica y artística de la Universidad de Chile.

La adaptación del festival, lo que se evidencia en su cambio de sedes y fechas a lo largo de los años, demuestra su compromiso con la difusión del teatro emergente y su capacidad de reinventarse para responder a las necesidades de cada momento. Este carácter “itinerante” y “moldeable”, junto con la diversidad de propuestas escénicas que acogió, refleja su importancia como espacio inclusivo y abierto a las voces jóvenes, las cuales, en algunos casos, plantearon cuestionamientos críticos al arte, la sociedad y a la misma universidad.

Estudiar y documentar el Festival para Nuevos Directores Teatrales vendría a ser fundamental para preservar un registro de cómo algunos creadores han evolucionado, no solo como una manifestación artística, sino también como un reflejo y un cuestionamiento de la realidad social y cultural de Chile. Al hacer que estos registros sean resguardados, se garantiza que las futuras generaciones puedan conocer y comprender cómo el festival impulsó una cultura de innovación y diálogo intergeneracional. Esta preservación contribuiría al reconocimiento de las creaciones de riesgo que, a través del festival, rompieron con las convenciones establecidas y ofrecieron un espacio para la libertad de expresión en un país que ha tenido una historia de censura.

Por último, el Festival para Nuevos Directores Teatrales no solo identificó y promovió algunos de los nuevos talentos de la dirección en Chile, sino que también creó un espacio donde se valoraron las propuestas innovadoras y críticas. Su archivo y estudio son necesarios para mantener vivo este legado, como un patrimonio que, en la tradición y en la vanguardia, refleja el espíritu de un teatro chileno audaz, reflexivo y comprometido. Este festival es, sin duda, una parte integral de la historia y el futuro del teatro en Chile.

REFERENCIAS

Universidad de Chile (2008). *Postulaciones abiertas para Magister en Dirección Teatral*. <https://uchile.cl/agenda/48452/postulaciones-abiertas-para-magister-en-direccion-teatral>

Ravanal Ponce, M. (2001). *Polémicas del Fondart o la tolerancia de la sociedad frente al arte* (Memoria para optar al título de Periodista). Universidad de Chile, Departamento de Investigaciones Mediáticas y de la Comunicación, Escuela de Periodismo.

Escándalo por cacheteo en vivo y en directo en teatro de la “U” (1998, enero 8). *La Cuarta*, s.p.

Debate en el consejo de la facultad de Artes de la U. de Chile. Existe la posibilidad de voto de censura contra Abel Carrizo (1998, enero 13). *La Tercera*, s.p.

Recepción: 04/11/2024

Aceptación: 26/11/2024

Cómo citar este

artículo: Espinoza, M. (2024). Festival para Nuevos Directores Teatrales. *Teatro*, (12), 61-71. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77510>

SIDARTE Ñuble: 5 años de lucha sindical (2019-2024)

TANIA FAÚNDEZ CARREÑO

Universidad del Bío-Bío

GISSELLE ARIAS BURGOS

Sidarte Ñuble

RESUMEN

La creación del Sindicato de Actores y Actrices de Chile, SIDARTE, se realiza un 14 de septiembre de 1967 en la ciudad de Santiago. Si bien SIDARTE tiene larga data a nivel metropolitano, es a partir del 2013, bajo la presidencia de Andrea Gutiérrez (2013-2017), que comienzan a instalarse las filiales a nivel nacional. La región de Ñuble, creada en el 2018, antes perteneciente a la región de Biobío, se sumó a ser parte del sindicato nacional con la creación de su filial en el 2019, en el contexto del Festival ENTEPACH XXV (Encuentro de Teatro para Chillán). La presente investigación busca dar cuenta del trabajo realizado por SIDARTE en la región de Ñuble mediante una metodología mixta. Para ello se aplicó una encuesta a lxs socixs vigentes para sistematizar la cantidad de actores/trices profesionales o de oficio, como las áreas que más desarrollan en la región; y, por otro lado, se entrevistó a lxs presidentxs que han dirigido la filial en estos 5 años de trayectoria. De este modo, este estudio proporciona evidencias en torno al sindicalismo teatral regional, en el Chile del siglo XXI.

Palabra clave: SIDARTE, sindicalismo, artes escénicas, región de Ñuble, Chile.

ABSTRACT

The creation of the Chilean Actors and Actresses Union, SIDARTE, took place on September 14, 1967 in the city of Santiago. Although SIDARTE has a long history at the metropolitan level, it is from 2013, under the presidency of Andrea Gutiérrez (2013-2017), that subsidiaries began to be established at the national level. The Ñuble region, created in 2018, previously belonging to the Biobío region, joined the national union with the creation of its subsidiary in 2019, in the context of the ENTEPACH XXV Festival (Theater Meeting for Chillán). This research seeks to account for the work carried out by SIDARTE in the Ñuble region through a mixed methodology. For this

purpose, a survey was applied to the current members to systematize the number of professional or trade actors/skills, such as the areas that they develop the most in the region; and, on the other hand, the presidents who have directed the subsidiary in these 5 years of experience were interviewed. In this way, this study provides evidence about regional theater unionism in 21st century Chile.

Keyword: SIDARTE, syndicalism, performing arts, Ñuble region, Chile.

INTRODUCCIÓN

En la década de los años sesenta, la mayoría de las actrices y actores sindicalizados se organizaban en torno al Sindicato Profesional de Actores de Teatro (SPATCH), para velar por sus derechos artístico/laborales en Chile, el cual era dirigido por Alejo Álvarez. En 1967 surge SIDARTE, que fue nombrado en su origen como “Sindicato Profesional de Actores de Radio y Televisión de Chile”, el cual tuvo como propósito velar por los artistas que trabajaban en la radio y la televisión, pues SPATCH solo cubría la dimensión de los actores y las actrices que se dedicaban al teatro. Su fundación legal ocurrió el 14 de septiembre de 1967, en la ciudad de Santiago, y dos meses después, el 21 de noviembre del mismo año, celebraron oficialmente su primera reunión como organización de trabajadores.

Tal como se indica en el documento “SIDARTE, 50 años de sindicalismo sobre el escenario (2017)”, la institución no vino a competir con el SPATCH, sino que su objetivo era cubrir el espacio vacío de defensa de los derechos de las y los trabajadores de las artes escénicas, que se hacía cada vez más complejo, producto del avance de la Radiodifusión y por el surgimiento de la Televisión hacia fines de la década del cincuenta, al que luego se le integraría la dimensión del cine (“SIDARTE, 50 años de sindicalismo sobre el escenario”, 2017, p. 16). En sus inicios SIDARTE consideró prioritarios los siguientes puntos:

- Tener un plan de lucha como gremio.
- Mejorar las condiciones laborales de los medios de televisión y radio.
- Regular la utilización de su imagen y las horas que permanecían al aire sus participaciones en televisión y radio.

- Regular la duración de los ensayos por medio de un protocolo que resguardara el valor de su trabajo.
- Negociar colectivamente sus condiciones laborales para que no hayan represalias individuales. (2017, pp. 21-22)

En las décadas siguientes, la proliferación de escuelas de teatro universitarias y profesionales, a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, concentradas principalmente en la región Metropolitana, y posteriormente en las regiones de Valparaíso, Concepción, La Araucanía y Antofagasta, hizo posible que el número de actores y actrices aumentara, y con esto, en parte también creciera el número de integrantes afiliados/as al sindicato. A la fecha, la institución cuenta aproximadamente con 2.300 afiliados/as a nivel nacional (sidarte.cl). Dicho número no significa que esa cantidad de afiliadosxs estén activxs a la fecha, sino que da cuenta del número de actores/actrices que se han inscrito al sindicato.

El actual SIDARTE corresponde a la sigla de: “Sindicato de Actores, Actrices, Trabajadores y Trabajadoras de las Artes Teatrales de Chile” el después de unos años definió su carácter interempresa y, en agosto del 2017, bajo la última aprobación de los nuevos estatutos se redefinió como: “Sindicato Interempresa de Actores, Actrices y Trabajadores y Trabajadoras de Artes Teatrales de Chile” (p. 8). Si bien SIDARTE, pionero en defender los derechos laborales de los y las trabajadores/as del sector, tiene larga data a nivel de la región Metropolitana, es a partir del 2013, bajo la presidencia de Andrea Gutiérrez Vásquez, que comienzan a instalarse paulatinamente las filiales a nivel nacional, a partir de la indicación de que hubieran igual o más de 8 trabajadores/as del teatro en la zona. Esta expansión se logra, poco a poco, en las regiones de: Magallanes (2013), Biobío (2014), La Araucanía (2015), Coquimbo (2018), Los Lagos (2018), Ñuble (2019), Tarapacá (2020), Antofagasta (2020), Valparaíso (s/f), O’Higgins (s/f), y Maule (s/f). Por otro lado, aún no se ha podido conformar una filial en las regiones de Arica y Parinacota, Los Ríos y Aysén. Por diversos motivos han dejado de existir las filiales de: Valparaíso, O’Higgins y Maule, las cuales se encuentran en un periodo de reactivación. Complementando lo anterior, desde el 2021 la Directiva Nacional es integrada por artistas escénicos de diversas regiones del país.

Aunque la expansión del sindicato hacia otras regiones comienza en el 2013, es a partir de su conmemoración de 50 años, en el 2017, y bajo la presidencia de Ignacio Achurra Díaz (2017-2021), que se potencia aún más. La memoria sindical, realizada al alero de la Subsecretaría del Trabajo, en el segundo periodo de Michelle Bachelet (2014-2018), recuperó la historia de SIDARTE y de la CONAPAN (Confederación Nacional de Panificadores de Chile), en conjunto con sus dirigentes y lxs integrantes más longevos de cada institución. En el caso de SIDARTE, este trabajo no estuvo exento de problemáticas, pues a nivel de fuentes y archivos para la investigación fue muy difícil encontrar documentos, porque no había una sistematización de estos materiales en las instituciones. Por ende, la investigación se centró en los testimonios de los y las integrantes, y recopiló archivos personales, además de los institucionales que se pudieron encontrar.

La región de Ñuble, creada en el 2018, antes perteneciente a la región de Biobío, se sumó a ser parte del “Sindicato Interempresas de Actores, Actrices, Trabajadores y Trabajadoras de las Artes Teatrales de Chile”, que es su nombre legal actual, con la creación de su filial en el 2019, en el contexto del Festival ENTEPACH XXV (Encuentro de Teatro para Chillán), liderado por Viviana Moscoso Covarrubias.

Con el objetivo de resguardar la memoria histórica del sindicato en Ñuble, el presente artículo busca sistematizar los inicios, las actividades realizadas por la filial en sus 5 años de trayectoria, lxs socixs y dirigentes que han participado en esta institución.

DESARROLLO

Antes de ser región, lxs trabajadores de la provincia de Ñuble habían formado un sindicato en la región del Biobío, en el 2003, que se llamó SITRAT (Sindicato de Trabajadores del Teatro), cuenta Pedro Villagra Seguel, primer presidente de la filial Ñuble (2019-2021). Esta funcionó durante algunos años, con sede en Concepción, y sumó al resto de las provincias que conformaban la región del Biobío:

El SITRAT tuvo una existencia aproximadamente de 10 años. Recuerdo que el primer presidente fue Ernesto Benvenuto y después cayó. Se produjeron divisiones que tenían mucho que ver con la gente que venía saliendo de las universidades en Concepción. Después se conformó una filial de SIDARTE en

Concepción, pero ya nosotros éramos región y hubo una iniciativa de algunas de las directivas de aquel tiempo de SIDARTE, a nivel nacional, de formar filiales en todas las ciudades del país donde había igual o más de 8 trabajadores del teatro. (Villagra, 2024, p. 1)

Con este antecedente, y sin tener mucha información de quiénes pertenecían a SITRAT de la provincia de Ñuble, la filial SIDARTE Ñuble se conforma el 24 de enero del 2019, en la ciudad de Chillán, ante la necesidad de buscar el bienestar laboral y personal de los y las trabajadores/as del teatro en la región. El Acta Constitutiva da cuenta que ese día se congregaron 8 artistas escénicos, además de un ministro de fe, para crear una directiva provisoria, que duraría 1 año. Los resultados fueron:

- Presidente: Pedro Villagra Seguel (4 votos)
- Secretaria: Viviana Moscoso Covarrubias (2 votos)
- Tesorera: Nicole Balmaceda Herrera (1 voto)
- Votos en blanco: 1 voto
- Ministro de Fe: Franco Beghelli Beghelli.
Vicepresidente Sidarte Nacional

Lxs asistentes a esta primera reunión fueron: Nicole Balmaceda, Ximena Godoy, María Angélica Martínez, Viviana Moscoso, Osvaldo Varas, Cynthia Varela, Cristian Veloso y Pedro Villagra. A esta directiva provisoria, se le unirían, en abril del 2019, Valeska Williams y Ricardo Rodríguez, como directores.

Directiva 2019-2021

- Presidente: Pedro Villagra Seguel
- Secretaria: Viviana Moscoso Covarrubias
- Tesorera: Nicole Balmaceda Herrera
- Directora: Valeska Williams Franco
- Director: Ricardo Rodríguez Sepúlveda

Uno de los propósitos de la naciente directiva fue integrar la mayor cantidad de actores y actrices de la región, tratando de tener representantes de las tres provincias: Diguillín, Itata y Punilla. Entre

enero y junio del 2019, la filial había pasado de 8 a 19 socios/as. Se integraron a la filial (por orden de fecha de inscripción): Valeska Williams, César Crisóstomo, César Parra, Ricardo Rodríguez, Bernardo Neira, Claudia Vega, Sonia Urrea, Gabriel Ramos, Blanca Fuentes, Gloria Ortúzar y Paola Castro. Finalmente, en febrero del 2020, se unió Romina Romero.

Con el comienzo de la pandemia COVID-19, en marzo del 2020, y por ende la instalación de la política de aislamiento social, hubo un *boom* por sindicalizarse. Varios/as actores y actrices, por temas económicos, se fueron a vivir con sus padres o familiares, generando que un número importante de personas de las artes escénicas llegaran a Ñuble. La multiplicidad de actores y actrices comenzaron a conectarse y conocerse a través de la pantalla, por lo que la utilización de la video conferencia fue la forma para realizar las asambleas mensuales y las reuniones de directorio semanal. Aún así, varix integrantes no pudieron acostumbrarse a esta tecnología, pero la mayor parte de lxs socixs asistía de manera regular. En este contexto, Romina Romero Muñoz, segunda presidenta de la filial (2021-2023), y exsocio, indica que:

Nos enfrentamos a que de repente subió el volumen, la masa de personas. Y claro, todos con distintas escuelas, sin conocernos entre nosotros; entonces, imagínate lo que fue empezar a organizarse. Primero en conocerse, con todos los conflictos que había (personales), la gente que ya se conocía que vivía acá en el territorio; que no era menor. Pasamos momentos súper tensos, como dentro de este conocernos. Y claro, la necesidad... que nadie tenía pega, nadie podía trabajar. Como la suerte de eso, porque ni siquiera puedo decir eso... porque en verdad es miserable. (Romero, 2024, p.3)

Frente a la precarización del sector laboral y el aumento de integrantes del sindicato, Villagra indica lo siguiente:

Estuvimos con muchas carencias, pero creo que con un tremendo trabajo de solidaridad. Intentamos generar como un catastro, primero de la gente de teatro, y segundo, se amplió inmediatamente a todos los artistas escénicos de la región.

Muchas compañías quedaron con sus trabajos ensayados, listos para ser estrenados, y ahí quedaron. A nosotros nos pasó eso. Nos reinventamos mucho hacia el video, hacia el corto y aprendimos a postular, a licitar, pero otros compañeros no tuvieron tanta suerte, la pasaron mal. Y, además de eso, imagínate había una especie de miedo, porque si te sorprendían ensayando o juntándote en un lugar no permitido, realmente eran las penas del infierno. (Villagra, 2024, pp.2-3)

El primer año pandémico, pese a muchas dificultades, la directiva logró mantener el diálogo con la central de Santiago para tratar de coordinar medidas paliativas a nivel laboral. Al mismo tiempo se acercaron a la SEREMI MINCAP y le propusieron un plan de trabajo, el cual consistió en 5 puntos:

1. Módulos de talleres virtuales.
2. Memoria dramaturgica y metodológica de las experiencias de montaje en Ñuble realizada por directores y autores.
3. Compra de obras en verde (sobre todo las que estaban aprobadas en la suspendida ventanilla abierta) y programación diferida de estas.
4. Feria de las artes regional.
5. Asistencia a los compañeros y compañeras en crisis de sobrevivencia. (Acta, 2020, p.1.)

El Acta del 2020, sin mes, indica que para activar estas propuestas se comenzó con el “Plan Activa Cultura Ñuble”. Este consistía en que se realizarían 10 módulos virtuales, con un presupuesto de \$1.000.000, de un total de \$20.000.000 administrados por la fundación “Chillán Ciudad Creativa”. Esto generó alguna crisis al interior del sindicato, ya que para muchos socias y socios el monto destinado era una cantidad poco digna por su trabajo (\$100.000 brutos por persona) y que dicha iniciativa no beneficiaba a quienes estaban fuera del sindicato. Finalmente, un taller lo realizó una persona que no pertenecía al sindicato: Nancy Villarroel. Frente a esta acción, Romero Muñoz indica:

La SEREMI trata de levantar recursos, en algún momento; en ayuda a los artistas que no podían trabajar, etc. Pero eran

recursos súper miserables como hacer un taller *online*, una cápsula, ponte tú, y te pagaban ciento cincuenta lucas. Y eso salió una vez al año, no sé, una vez al semestre. (Romero, 2024, p.3)

A pesar de los problemas y el rechazo ante el programa, este se llevó a cabo. Los talleres fueron difundidos en las RR.SS. de la SEREMI MINCAP, Chillán Ciudad Creativa y Sidarte Ñuble. Los talleres que se impartieron en línea fueron:

- **Taller 1:** Acondicionamiento físico para la gestión emocional | Osvaldo Varas | Sidarte Ñuble.
- **Taller 2:** Dramaturgia del Espacio | Romina Romero | Sidarte Ñuble.
- **Taller 3:** Cocina Interactiva | Pablo Martínez | Sidarte Ñuble.
- **Taller 4:** Historia del teatro | Fabián Roa | Sidarte Ñuble.
- **Taller 5:** Taller virtual de Títeres | César Parra | Sidarte Ñuble.
- **Taller 6:** Introducción a la Pedagogía Teatral | Rocío Zurita | Sidarte Ñuble.
- **Taller 6:** Cuerpos Resonantes | Angélica Martínez | Sidarte Ñuble.
- **Taller 7:** Cómo contar cuentos para niños en cuarentena | Nancy Villarroel | Sidarte Ñuble.
- **Taller 8:** Aprendiendo nuevas destrezas para realizar en casa | Soraya Sepúlveda | Sidarte Ñuble.
- **Taller 9:** Cómo jugar al Teatro en familia | Claudia Vega | Sidarte Ñuble.

Como se puede observar, el orden de los talleres tiene una errata (así se encuentran en la página de YouTube), que va desde el Taller 6, Cuerpos Resonantes, hasta el final. En consecuencia el Taller 6 Cuerpos Resonantes es el número 7; Taller 7 Cómo contar cuentos para niños en cuarentena, es el número 8; Taller 8 Aprendiendo nuevas destrezas para realizar en casa, es el número 9; y el Taller 9 Cómo jugar al Teatro en familia es el número 10. Por otro lado, cabe mencionar que de los 10 beneficiadxs, en que 9 eran socios SIDARTE, solo quedan 2 socios activos: Fabián Roa y Osvaldo Varas.

Además de los Talleres, en este periodo se abrieron instancias de compras de obras por parte de la Seremi MINCAP para montajes realizados y grabados. Asimismo, en una segunda etapa de los Fondos de Emergencia “Plan Activa Cultura Ñuble” se distribuyeron \$6.700.429 entre 11 compañías de las AA.EE. Por otro lado, la filial Ñuble elaboró un catastro de las AA.EE. locales para ver escenarios de sobrevivencia de los trabajadores en general. Al sistematizar los resultados se establecieron prioridades y se fue en ayuda de algunas de las personas con mayores problemas, fueran integrantes del sindicato o no, con fondos de la filial. Sumado a lo anterior, se suspendió el pago de cuotas por los meses de junio, julio y agosto del 2020. Finalmente, se retomó el pago de cuotas de manera regular desde agosto 2020.

A nivel interno, la crisis nacional del sindicato del 2020 tuvo impacto a nivel local. Esto entorpeció el incipiente trabajo que hicieron las comisiones de género, bienestar y ética. La postura de la filial Ñuble intentó acercar las partes en conflicto y avanzar en los temas locales, suscribiendo convenios y asociaciones con otros organismos regionales. El conflicto a nivel nacional quedó evidenciado en una de sus Actas:

En las posteriores Asambleas Nacionales, en las que se vivieron momentos de tensión y centralismo, manifiesto entre algunos integrantes del Sindicato en Santiago, muchos de nuestros integrantes se alejaron del trabajo sindical, de sus comisiones y de asistir a las Asambleas Nacionales para resolver temas que no se relacionaban con las problemáticas locales. Esto se fue reflejando en las siguientes asambleas, en que la asistencia de nuestros afiliados bajaron hasta hacer insostenible la situación. (SIDARTE Ñuble, 2020)

En la última asamblea del 2020, a la cual asistieron 10 miembros, se tomaron algunos acuerdos:

1. Se definió en decisión dividida nuestra continuidad como filial de Sidarte Nacional, con el compromiso de 10 asistentes.
2. Se acordó la incorporación de cada uno de estos integrantes a trabajar en diferentes comités constituyentes y organizaciones que levanten candidatos buscando instalar el tema “La Importancia de las Artes en la Sociedad (en la Nueva Constitución)”.

3. Se aprobó la renuncia de la actual directiva para llamar a nuevas elecciones (a través de la Dirección del Trabajo o informando al Comité Electoral).
4. Se propuso buscar una mayor autonomía de Santiago en las decisiones locales y beneficios (que no existen) con la elaboración de un reglamento regional. (Acta, 2020, p.2)

Finalmente, se generó la idea de postular al fondo Artes Escénicas Itinerantes Regionales 2020, donde se utilizó la personalidad jurídica de la Cía. TEMACHI, resultando aprobado el proyecto por \$17.000.000. Dicho proyecto se ejecutó de manera virtual durante el 2021.

Con el regreso a la presencialidad (2022) y a través de un convenio con el Alcalde Camilo Benavente (2020-2024), de la Ilustre Municipalidad de Chillán, SIDARTE Ñuble administró parcialmente la sala Lázaro Cárdenas, ubicada al costado del establecimiento educacional municipal Escuela México. En este lugar se desarrollaron ensayos, temporadas y la “Quijotada Teatral” (del 12 mayo al 12 de octubre del 2023)¹, donde se exhibieron obras de las compañías de lxs socixs. Con estas actividades, el público de la comuna pudo asistir a diversos montajes teatrales, de títeres, de danza y otras formas de las Artes Escénicas.

A modo de resumen, las directivas del Sindicato filial Ñuble, del 2019 al 2024, han evidenciando un alto grado de rotación, lo que se refleja en sus directivas, las cuales se han conformado de la siguiente forma:

Directiva 2019-2021

Conformación original.

Enero 2019

Presidente: Pedro Villagra Seguel

Tesorera: Nicole Balmaceda

Herrera

Secretaria: Viviana Moscoso

Covarrubias

Directiva 2021-2023

Conformación original.

Marzo 2021

Presidenta: Romina Romero

Muñoz

Tesorero: César Parra Gutiérrez

Secretaria: Rocío Zurita

Almonacid

1. Las “Quijotadas Teatrales” instalaron una cartelera teatral regional, en la que cada fin de semana una compañía, en la que participaba por lo menos unx de lxs socixs, realizó funciones los días viernes y sábados, sin un precio fijo para ver la función, pues no se les permitió cobrar entradas. Por ello, solo se pudo “pasar la gorra”. El objetivo de actividad era abarcar distintos formatos y estilos estéticos, como apelar a un público misceláneo: adulto, familiar e infantil. Las agrupaciones que participaron en la cartelera fueron: Dequeteries? Teatro. Obra: *Biroca* (12, 13, 19 y 20 de mayo); Compañía Teatro Magisterio de Chillán (TEMACHI). Obra: *S.O.S Abuela al Rescate* (26 y 27 de mayo / 2 y 3 de junio); Teatro Bululú. Obra: *El Pacto de los Duraznos* (9, 10, 16, 17 de junio); Compañía Teatro Experimental de Chillán. Obra: *Señoras Chilenas* (7 de julio), *En Altamar* (8 de julio), *Don Anacleto Avaro*, (14 de julio), *El Buen Doctor* (15 de julio); y la Compañía Teatro del Alma. Obra: *Antígona* (21, 22, 28 y 29 de julio).



Imagen 1.

Peyuco Villagra en *El Pacto de los Durazos*.
Fotografía de Alejandro Gutiérrez.



Imagen 2.

Javiera Carrasco,
Stefany Gajardo y Nicole
Balmaceda en *Antígona*.
Fotografía de Alejandro
Gutiérrez.



Imagen 3.

De izquierda a derecha:
Nubia Palacios, Stefany
Gajardo, Silvia Valverde,
Carolina Muñoz,
Constansa Marchant
y Estivalia Vergara
en *Mujeres chilenas*.
Fotografía de Marcelo
Carrasco.



Imagen 4.

Javiera Carrasco, Stefany
Gajardo y Fabián Roa
en *El buen doctor*.
Fotografía de Marcelo
Carrasco.

1er cambio. Marzo 2021

Presidenta: Romina Romero

Muñoz

Tesorero: Pablo Martínez

Martínez

Secretaria: Rocío Zurita

Almonacid

2do cambio. Marzo 2021

Presidenta: Romina Romero

Muñoz

Tesorerera: Rocío Zurita Almonacid

Secretario: Francisco Cea Oyarce

3er cambio. Marzo 2022

Presidenta: Romina Romero

Muñoz

Tesorerera: Paola Castro Vásquez

Secretario: Sergio Cofré

Hernández

Directiva 2023-2026

Conformación original.

Noviembre 2023

Presidente: Pedro Villagra Seguel

Tesorerera: Viviana Moscoso

Covarrubias

Secretario: Sergio Cofré

Hernández

1er cambio. Abril 2024

Presidente: Pedro Villagra Seguel

Tesorerera: Viviana Moscoso

Covarrubias

Secretaria: Tania Faúndez

Carreño

2do cambio. Junio 2024

Presidenta: Tania Faúndez

Carreño

Tesorerera: Viviana Moscoso

Covarrubias

Secretario: Fabián Roa Rubilar

MÉTODO

Diseño: el estudio tiene un carácter cualitativo flexible, con un enfoque exploratorio, puesto que se trató de comprender el estado general de lxs integrantes activos de la filial Ñuble (cuantitativo), además de sus opiniones (cualitativo).

Participantes: el instrumento permitió que respondieran la encuesta 16 personas, y que fueran entrevistadxs lxs 3 presidentes/as.

Instrumentos: La investigación se llevó a cabo a través de una combinación de encuestas a lxs socixs activos de la filial Ñuble: actores y actrices con formación teatral profesional y de oficio en la región. Y entrevistas a lxs presidentes del periodo 2019-2024. Ambos instrumentos son de carácter breve.

Aspectos éticos: el estudio adhiere a los normas éticas de investigación científica. Se indicó la voluntariedad de la participación y la confidencialidad de los datos recabados.

RESULTADOS

Los resultados de esta investigación se organizan en dos áreas. Por un lado lo relativo a la recopilación de datos a través de la encuesta Google, y la segunda área aborda el análisis de las entrevistas a lxs presidentes de la filial Ñuble (2019-2024).

Para los resultados de las encuestas y las entrevistas trabajamos temáticamente a partir de categorías de codificación, según Saldaña (2009), y para el análisis de los resultados de los datos de los actores y actrices se optó por lo cuantitativo.

El objetivo era poder obtener resultados que permitieran comprender la formación teatral en la región. La creación de las encuestas buscaba recopilar distintos datos como edad, género, comuna de origen, formación profesional teatral, especializaciones en el ámbito, áreas teatrales a las que más se dedican, nombres de las agrupaciones o compañías teatrales y tipos de financiamiento. Por otro lado, las entrevistas a lxs presidentxs nos permitieron comprender lo complejo que es mantener una organización sindicalista en el siglo XXI.

ENCUESTA

De los 19 socixs activos de SIDARTE Ñuble, solo respondieron 16 personas. Para obtener los resultados se aplicó una encuesta, en formato *on line*, mediante la utilización del formulario de Google (*googleforms*).

Los resultados que arrojó el instrumento fueron los siguientes: El grupo etario fluctúa entre los 26 y los 76 años. De ello, el 32% corresponde al rango entre los 26-40 años, un 44% al rango de 41-60 años, y solo un 24% entre los 61-76 años.

Por otro lado, el 56,3% corresponde a género femenino y el 43,8% a género masculino. El 30% de este grupo provenía originariamente de la región Metropolitana, mientras que el 70% corresponden a la región de Ñuble. Siguiendo esta línea, el 73,3% de lxs socixs actuales residen en la provincia de Diguillín (Chillán, principalmente), un 20% en la provincia de Punilla (San Carlos) y un 6,7% en la provincia de Itata (no indica ciudad).

En cuanto a la profesión de base se evidencia que el 37,5% (6 personas) estudiaron actuación teatral/teatro, un 37,5% (6 personas) son profesores/as de estado (del ámbito de las Artes, Castellano

e Historia y Geografía), 6,25% (1 persona) diseño gráfico, 6,25% (1 persona) danza, 6,25% (1 persona) secretariado bilingüe y 6,25% (1 persona) instructora de Yoga.

En relación con cursos de perfeccionamiento continuo, el grupo dio cuenta que el 62,5% (10 personas) posee cursos certificados en el ámbito de las artes escénicas (dramaturgia, actuación, teatro de objeto, títeres, diseño escénico, entre otros); el 50% (8 personas) posee un Diplomado en el área del Teatro Aplicado, Teatro y Educación o Pedagogía Teatral; un 6,25% (1 persona) posee un magíster en el ámbito de los Estudios Teatrales y 6,25% (1 persona) posee un Doctorado en Estudios Teatrales.

Por otro lado, la encuesta arrojó una cantidad de 12 compañías activas dentro de la región, en las que algunxs socixs participan en más de una.

NOMBRE COMPAÑÍA	INTEGRANTE DE SIDARTE
Teatro del Alma	1
Laboratorio Teatral	1
La Caravana	1
Teatro Experimental de Chillán	1
Compañía comunal de artes escénicas	1
Teatro del Nuevo Mundo	1
Los Grillos	1
Bululú	1
Butaca del Sol	2
Teatro Espectro	2
Teatro Magisterio de Chillán (TEMACHI)	2
Dequeries? Teatro	3

Asimismo, la función de cada unx dentro de las compañías es diversa, pues en esta parte era de respuesta múltiple. Los resultados son los siguientes:

INTÉRPRETE	DIRECTOR/A	DRAMATURGO/A	DISEÑADOR/A ESCÉNICO	PRODUCTOR/A
10	9	5	5	7
62,5%	56,25%	31,25%	31,5%	43,75%

Para complementar esta idea se les preguntó ¿en qué se desempeña principalmente?, indistintamente de la compañía a la que pertenece:

INTERPRETACIÓN	DIRECCIÓN	DRAMATURGIA	DISEÑO ESCÉNICO	GESTIÓN CULTURAL	PRODUCCIÓN	INVESTIGACIÓN
10	11	5	4	5	4	4
62,5%	68,75%	31,25%	16%	31,25%	16%	16%

Finalmente, se apuntó a recoger datos en torno al financiamiento, también con respuesta múltiple, lo cual arrojó que el 50% (8 personas) de sus proyectos se financian con Fondos Públicos (Fondart, Territorios Creativos, Fondos Municipales, etc.), un 68,75% (11 personas), lo hacen a través de la autogestión y un 37,5% (6 personas), lo realizan por medio de financiamientos mixtos: público y autogestión.

ENTREVISTAS

Para complementar la dimensión cuantitativa, se procedió a entrevistar a lxs presidentes que ha tenido la filial en estos 5 años de vida sindical: 2019-2024. Cabe mencionar que una de las presidentas del sindicato, Romina Romero Muñoz, ya no forma parte de este desde inicios del 2024 y, de manera formal, desde octubre del mismo año.

Las entrevistas fueron realizadas por la plataforma *Zoom*, donde se les consultaba respecto a cómo fueron los primeros inicios de la conformación del sindicato, las motivaciones para unirse a este y cómo vivieron la pandemia en el 2020-2021 desde la institución. En otra línea, se les preguntó cómo consideran el diálogo con las autoridades regionales, las acciones que se relacionaron en sus respectivos mandatos como presidentxs, los financiamientos y qué hito destacan que haya marcado el sindicato a nivel interno y territorial. Finalmente, se les preguntó si consideran que el sindicato es representativo para el mundo teatral de Ñuble.

El proceso posterior de transcripción y análisis de las entrevistas nos permitió obtener información detallada sobre las prácticas de lxs dirigentes del SIDARTE en la región de Ñuble. El análisis de las respuestas proporcionadas por lxs entrevistadxs nos sirvió como base para comprender mejor los enfoques existentes en la experiencia sindical. A continuación, damos cuenta del principal resultado de la entrevista.

Frente a la pregunta de ¿Consideran que el sindicato es representativo para lxs actores/trices de Ñuble?, lxs 3 presidentxs concuerdan en que Sidarte es representativo de una parte menor de las personas que realizan teatro en la región. Y esto se debe a diferentes razones, tales como:

Yo creo que el sindicato es representativo de un cierto grupo de personas que vive del teatro, que hace un trabajo más o menos estable y serio en el tiempo. Que vive exclusivamente del quehacer teatral, por lo tanto, está preocupado de eso; de ver las condiciones ambientales donde se desarrolla su trabajo y tratar de incidir a través de una organización con las autoridades para poder modificar esas condiciones ambientales. Pero esas personas hoy en día no son muchas, y esos son lo que yo creo que el sindicato representa o debiera representar y los que debieran estar ahí.

Después de la pandemia, después del estallido social, yo creo que la visión de muchos compañeros en el sindicato se transformó de una mirada política a una mirada mercantil: ¿de qué me sirve estar en esta organización, si esta organización no me produce un proyecto, no me produce un espacio para trabajar, no me valida frente a los demás? Ese ha sido el principal problema del sindicato ¿y por qué? Porque se ha dejado de hacer un análisis político de la situación, de hablar de política (...). Entonces la gente está muy ahora como que no quiere comprometerse en nada. Si hay algo que me sirva, “me sirvo”. No hay un afán político de poder contribuir a una construcción o deconstrucción de algunas cosas de esta sociedad. Estamos hablando de los ámbitos artístico y cultural a través de la organización. Y eso es evidente y se ve. Y tú lo notas cuando conversas con los compañeros hoy día. (Villagra, 2024, p. 4)

Por su parte, la expresidenta y exsocio de Sidarte, Romina Romero Muñoz, indica que:

Lamentablemente no es representativo. Hay un número importante de actores y actrices que no estaban sindicalizados o que estuvieron sindicalizados y dejaron de participar en el sindicato. Se alejaron, no están activos. Hoy el sindicato no está activo, cachay, y no contiene a la cantidad de actores y actrices que están totalmente activos en la región. Principalmente por problemas de convivencia y organizacionales. Ese hasta ahora ha sido el mayor conflicto y el mayor problema para organizarse. (Romero, 2024, p. 6)

Finalmente, Tania Faúndez Carreño, actual presidenta indica que:

Es una pregunta compleja, porque mucha gente se ha ido del sindicato. De los veintitantos que eran, quedamos como dieciocho (...). Se han generado muchas rivalidades, que es natural en cualquier grupo humano. No tanto como una tendencia estética; no me atrevería a decir eso. Sino desacuerdos; y hay gente que cuando estuvo dirigiendo el sindicato nunca hizo la pega y ahora que ya no están dentro de los puestos directivos son los más inquisidores (...). Ahora, en cuanto a la visión de los actores y las actrices de la región, creo que ha habido un desencanto natural que pasa cuando uno ingresa a los grupos. Uno está un tiempo, no sé, uno o dos años y, bueno, después uno se pregunta ¿qué sentido tiene estar acá? ¿por qué voy a estar pagando tres mil pesos? ¿en qué me beneficia? Que es la lógica neoliberal, pago y ¿cuál es el beneficio? ¿Qué tengo? ¿acaso SIDARTE tiene que ser una productora de festivales de teatro? No, esa no es su obligación. Entonces, yo creo que ha habido una visión errada de lo que tiene que ser el sindicato. Lo he manifestado y me interesa poder abordarlo y hacer charlas como “¿Qué significa/implica estar en el sindicato?”. (Faúndez, 2024, p. 5)

En síntesis, podemos indicar que mantener y dirigir la filial de Sidarte en Ñuble no ha sido fácil. Al parecer, se ha instalado una política del desencanto y del desgaste por tratar de mantener viva una institución que, con mucho esfuerzo, se pudo establecer al año de haber logrado la independencia regional en el 2018.

CONCLUSIÓN

Desde su creación en el 2019, las directivas que han dirigido SIDARTE Filial Ñuble han rotado muchísimo, principalmente a nivel de secretarixs y tesorerxs. Asimismo, la participación de lxs socixs ha ido variando, logrando tener una gran cantidad de afiliadxs en el periodo de la pandemia Covid-19 (2020-2021), pues había una necesidad económica y se pensaba que a través del sindicato se podría lograr una plataforma laboral. Expectativa que fue confirmada gracias a las diversas acciones que realizaron las directivas entre el 2020 y el 2021 en conjunto con la Seremi MINCAP. En este ejercicio de dar posibilidades laborales y absorber fondos para sus socixs, algunos de estos/as permanecieron en la institución sindical, pero muchos otrxs se retiraron por diferentes motivos.

A la fecha, la representatividad de Sidarte en la región de Ñuble es difusa, inestable, pues se ha evidenciado un gran flujo de personas que han ingresado y luego se han retirado por desacuerdos y malas prácticas (han utilizado el sindicato como palestra pública y para beneficios económicos individuales). Pero por sobre todo, tal como lo indican los balances económicos, por la alta morosidad del pago de las cuotas sociales: \$3.000 pesos mensuales (cuota que se ha mantenido desde hace más de 10 años). Este último punto, junto con la baja asistencia a las reuniones mensuales y participación en las comisiones, son las aristas que más conflictúan al sindicato, pues ha quedado de manifiesto en sus diversas actas.

Pese a todo lo anterior, SIDARTE sigue en pie en la región de Ñuble. A través de la directiva actual se pretende fortalecer el vínculo entre lxs socixs activxs, dialogar con las autoridades regionales y fomentar el trabajo con la filial más cercana en la región del Biobío. Desde ya, filial Ñuble se prepara para celebrar, por primera vez, el aniversario número 6, el próximo 24 de enero del 2025.

Por todo lo anterior ¡larga vida a SIDARTE Ñuble! Aunque sabemos que no es una tarea fácil.

REFERENCIAS

- Arias, G. (2024). Entrevista a Tania Faúndez Carreño. *Zoom*. (9 de agosto, 2024)
- Arias, G. (2024). Entrevista a Pedro Villagra Seguel. *Zoom*. (12 de agosto, 2024)
- Arias, G. (2024). Entrevista Romina Romero. *Zoom*. (15 de agosto, 2024)
- MINISTERIO DEL TRABAJO (2017). *SIDARTE. 50 años de sindicalismo sobre el escenario*.
- Salaña, J. (2009). *The coding manual for qualitative researchers*. SAGE.
- SIDARTE ÑUBLE (2023). Informe sala Lázaro Cárdenas. Archivo propio. Sin publicar.
- SIDARTE ÑUBLE (2019). Libro Registro de socixs. Archivo propio. Sin publicar.
- SIDARTE ÑUBLE (2020). Acta. Archivo propio. Sin publicar.
- SIDARTE NACIONAL (2019). Patrón electoral. Archivo propio. Sin publicar.
- Ministerio del Trabajo lanza libros inéditos sobre historia de sindicatos de actores y panificadores. <https://www.dt.gob.cl/portal/1627/w3-article-114340.html> (11/01/2018)

Webgrafía

- SIDARTE (2024) <https://sidarte.cl>
- Taller 1 Acondicionamiento físico para la gestión emocional | Osvaldo Varas | Sidarte Ñuble
<https://www.youtube.com/watch?v=SAFGqfuXsvI>
- Taller 2 Dramaturgia del Espacio | Romina Romero | Sidarte Ñuble
<https://www.youtube.com/watch?v=QAMwArQi1Cc>
- Taller 3 Cocina Interactiva | Pablo Martínez | Sidarte Ñuble
<https://www.youtube.com/watch?v=QQK22UuiQPs>
- Taller 4 Historia del teatro | Fabián Roa | Sidarte Ñuble
https://www.youtube.com/watch?v=r2DZdZ_bXTk

Taller 5 Taller virtual de Títeres | César Parra | Sidarte Ñuble

https://www.youtube.com/watch?v=-FL_qRnNPkE

Taller 6 Introducción a la Pedagogía Teatral | Rocío Zurita | Sidarte Ñuble

<https://www.youtube.com/watch?v=OgCnCVdFp4I>

Taller 7 Cuerpos Resonantes | Angélica Martínez | Sidarte Ñuble

https://www.youtube.com/watch?v=_rGzCC_14DY

Taller 8 Cómo contar cuentos para niños en cuarentena | Nancy Villarroel | Sidarte Ñuble

<https://www.youtube.com/watch?v=bnfmG04jqbl>

Taller 9 Aprendiendo nuevas destrezas para realizar en casa | Soraya Sepúlveda | Sidarte Ñuble

<https://www.youtube.com/watch?v=zaf1mDiPvfk>

Taller 10 Cómo jugar al Teatro en familia | Claudia Vega | Sidarte Ñuble

<https://www.youtube.com/watch?v=3s-uu6jTW98>

Recepción: 04/11/2024

Aceptación: 22/11/2024

Cómo citar este

artículo: Faúndez, T.,
Arias, G. (2024).
SIDARTE Ñuble: 5
años de lucha sindical
(2019-2024). *Teatro*,
(12), 73-93. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77517>



Imagen 1.

Lectura dramatizada en
Chillán. Fotografía de
Freddy Bastías.

Enrique Gajardo Velásquez (1923-1999): disruptor del Teatro Moderno en Chillán

MARCO REYES COCA

Universidad del Bío-Bío

RESUMEN

El maestro Enrique Gajardo, impulsado por su amor a las Artes Escénicas y a la radiodifusión educativa, provocó un “reventón cultural” en el Chillán de los años que van desde 1940 hasta 1999. Al crear el Instituto de Extensión Cultural de Chillán (INECUCH), se empeñó en culturizar a una comunidad estática y retrógrada, mediante el poder comunicacional de la radiodifusión. En tanto desde 1951, mediante el Teatro de la Universidad de Chile-Chillán, creó una verdadera “usina teatral” desde la Sala Shaefer, representando obras clásicas y contemporáneas, sembrando “semillas que siguen germinando”.

Palabras clave: Enrique Gajardo, Chillán, INECUCH, radiodifusión cultural, sala Shaefer.

ABSTRACT

The master Enrique Gajardo, driven by his love for the Performing Arts and educational broadcasting, caused a “cultural explosion” in Chillán from 1940 to 1999. By creating the Institute for Cultural Extension of Chillán (INECUCH), he was determined to educate a static and retrograde community through the communication power of broadcasting. Meanwhile, since 1951, through the Theater of the University of Chile-Chillán, he created a true “theatrical powerhouse” from the Shaefer Hall, representing classical and contemporary works, sowing “seeds that continue to germinate”.

Keywords: Enrique Gajardo, Chillán, INECUCH, cultural radio broadcasting, Schaefer room.

EL TEATRO, CON MAYÚSCULA

Nacido en la ciudad de San Carlos (Ñuble) en 1923, y luego de realizar sus estudios en la tierra natal, se incorpora a la Universidad de Chile, en el Instituto Pedagógico del cual egresa en 1947 con el título de Profesor de Historia y Geografía, incursionando en los estudios de Periodismo; pero su destino estaba en el “Teatro con mayúscula”, puesto que en 1941, como integrante de la generación del ‘41’, concurre a la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, junto a los más grandes de las tablas de la segunda mitad del siglo XX: Pedro de la Barra, Pedro Orthus, Roberto Parada, Bélgica Castro, María Maluenda, Rubén Sotoconil, Domingo Tessier, Edmundo de la Parra, María Cánepa, Jorge Lillo, Agustín Siré y otras artistas y creadoras que dieron vida al teatro clásico y contemporáneo, sacándolo de la frivolidad farandulesca.

Enrique Gajardo fue destacado por Raúl Sotoconil (1998) en su obra *Prontuario del Teatro: Manual y vocabulario: 20 años del Teatro Experimental (1941-1962)*.

Cabe destacar que la mayoría de los fundadores del Teatro Experimental eran estudiantes del glorioso Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, y provenían de las provincias (hoy regiones), antes de que la Universidad de Chile, gracias a la política del rector Eugenio González Rojas (1963-1967), extendiera la Universidad hacia las regiones en la década de los años 60. Los jóvenes estudiantes llegaban a realizar sus estudios superiores al Instituto Pedagógico: Roberto Parada (Concepción), Rubén Sotoconil, (Tucapel) Bélgica Castro (Concepción), Agustín Siré (Valparaíso) , María Cánepa (Alessandria , Italia), Jorge Lillo (Curicó), Enrique Gajardo (San Carlos), etc. Esa brillante generación del ‘41’ demostraba los talentos teatrales que se incubaban en los rincones del país y lejos de la capital.

RETORNA A CHILLÁN PARA REMOVER EL AMBIENTE CULTURAL

En la década de los 40 se radica en Chillán, para vivir con su familia que ya se había trasladado desde San Carlos. El año 1958 constituye un hito relevante en la vida del “maestro”.

El 5 de febrero de ese año, junto a otro joven inquieto, Ciro Vargas, fundan la “Radiodifusión Cultural”, que pronto se convertirá en el famoso INECUCH, el que permanecería activo hasta su penoso deceso en 1999. Ese mismo año acontece el fallecimiento de su

Imagen 2 (op.).

La huella de E. Gajardo en el teatro y la radiodifusión local.

Diario La Discusión, 2023

Cultura.

ESTE 8 DE AGOSTO SE CONMEMORA EL CENTENARIO DE SU NATALICIO

La huella de Enrique Gajardo en el teatro y la radiodifusión local

Quienes lo conocieron y compartieron con el maestro, le reconocen el impulso que dio a las artes escénicas de Ñuble. Este martes, el colectivo que lleva su nombre realizará un acto artístico y cultural en su memoria.Carolina Marisa Chamería
encontradiscusion.cl
FOTOS: Marcelo Carrasco

Este martes 8 de agosto se cumplirán cien años del natalicio del maestro Enrique Gajardo Velásquez. Nació en la comuna de San Carlos en 1923, y en su juventud estudió periodismo e Historia y Geografía, pero además, comenzó por esos años a profesar una gran vocación por el teatro, la dramaturgia y la radiodifusión. Con el tiempo, se convirtió en el fundador de Inecuch, Instituto e Extensión Cultural de Chillán en la década de los cuarenta y poco más tarde, fundó junto a Ciro Vargas, el Grupo de Teatro Experimental, entre muchos otros elencos, como el Teatro de la Universidad de Chile, sede Ñuble, en la década de los setenta. En 1972, la Municipalidad de Chillán le otorgó el Premio Municipal de Arte y Extensión Cultural.

Entre otros aportes, se encuentra la creación de Escuelas de Arte Dramático Populares y Nocturnas y Talleres Teatrales Independientes. Visitó a lo largo de todo el país dando vida a más de veinticinco grupos teatrales desde Arica a Tierra del Fuego. En 1948 fundó Radiodifusión Cultural de Chillán. Falleció en esta ciudad en 1999.

El Colectivo Enrique Gajardo Velásquez ha desarrollado este tiempo una serie de actividades en conjunto con la Biblioteca Municipal Volodia Teitelboim, como una misa en la Catedral de Chillán en su memoria, una romería hasta el lugar donde descansan sus restos y un acto cultural que se desarrollará este martes 8 de agosto a las 19.00 horas en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal de Chillán, en donde se presentarán fragmentos y obras dirigidas y escritas por Gajardo Velásquez y que forman parte de su herencia cultural.

Bianca Fuentes, ex miembro de Inecuch, señaló que "estamos muy contentos de poder invitar a la comunidad a participar de este programa que hemos creado con mucha dedicación. Realizar esta celebración nació de forma espontánea entre quienes trabajamos con él, por eso nos organizamos como

El maestro Enrique Gajardo Velásquez es hoy la inspiración de cientos de exalumnos que en Chile continúan por la senda del teatro y las artes escénicas.



decidimos que el premio llevara su nombre hasta maestros días", precisa la directora ejecutiva de Entepach, Viviana Moscoso, quien este año entregó el Premio Enrique Gajardo Velásquez a la reconocida actriz nacional Gabriela Hernández, en la última edición de Entepach realizada en enero pasado.

Por su parte, la historiadora Alicia Romero precisa que "el impregnó de belleza no solo su vida sino que la irradió a la vida de los chillanejos y ñublenses a través del arte y su influjo en decenas de jóvenes que formó para el teatro, el arte, la literatura y la música. Su trabajo fue una misión superior, cultivar un reservorio de talentos en el ámbito intelectual de Ñuble. Gajardo tuvo influencia en nombres como Miguel Littin, Pedro y Nelson Villagra, Ramona Aravena, Rafael Urdía, Bernardo Neira, Roberto Olmedo, Adolfo Márquez, Julio Utreras, Bessie León, Ana María Parra, Patricio Henríquez, Franklin Zúñiga, Luis Palomera, Raquel Sepúlveda, José Orellana y Juan Pablo Garrido, entre muchos otros", indicó Alicia.

Y efectivamente, el dramaturgo, docente y actor Juan Pablo Garrido fue uno de sus alumnos en las últimas generaciones. "Nuestra ciudad tuvo el privilegio de su presencia. La Universidad de Chile, en ese entonces, decidió enviar a este maestro de maestros a formar actores. El golpe de Estado cerró todo lo que significaba humanismo, pero no pudo silenciar el espíritu resplandeciente del maestro. Había creado el Instituto de Extensión Cultural que inundaba de cultura la ciudad. Programas radiales, radio teatro en vivo, obras de teatro, publicaciones, nacían en manos de jóvenes y adultos que, bajo la mirada exigente y estricta del maestro eran formados en la difícil disciplina del teatro, la locución", recuerda Juan Pablo con nostalgia.

"Un grupo como ese, audaz y valiente, entregados a la rigurosidad formativa del maestro, no se ha vuelto a ver. Cuánta falta hace, en estos tiempos, la formación y guía de un líder, erudito y severo. Hemos descuidado, como país, invertir en formación de artistas. Es muy largo y no da réditos políticos a corto plazo. Cuánta falta nos hace Enrique Gajardo. Mi homenaje a ese grupo histórico y su maestro", precisó el actor y dramaturgo local.

Desde el colectivo que hoy lo recuerda hicieron una amplia invitación a participar de la actividad de este martes, la que repasará los hitos más importantes en la vida de este hijo de San Carlos que impulsó las artes escénicas y la radiodifusión en toda la Provincia de Ñuble. La invitación es abierta y gratuita.

colectivo, con la intención de difundir su obra", explicó la actriz.

Recuerdos

Cada año, el Encuentro Internacional de Teatro Para Chillán, Entepach, que realiza Temachi, distingue a una figura del teatro. El

encuentro, que este 2024 cumplirá su edición 29, premió en su primera versión al maestro Enrique Gajardo Velásquez. "El fue un gran impulsor de este encuentro, siempre nos apoyó y además, es nuestro primer distinguido. Por esto, a partir de 1999, año de su fallecimiento, es que

El impregnó de belleza no solo su vida, sino que la irradió a la vida de los chillanejos y ñublenses"

ALICIA ROMERO
HISTORIADORA

padre don Enrique Gajardo Valdés, prestigioso comerciante de la plaza, y ya en el diario La Discusión de Chillán (19 de Abril de 1948), junto a la noticia se destacaba: “ (...) Llegue nuestra sincera expresión de sentimiento a nuestro amigo y colega joven Enrique Gajardo Velásquez, vinculado ampliamente a las actividades radiales, periodísticas y teatrales de la capital y que cumplió una intensa actividad entre nosotros el verano pasado”. Su presencia en la comunidad chillaneja ya se hacía notar a través del diario local (fundado en 1870), puesto que estaba demostrando tempranamente el “embujo del teatro educativo”, así como también el “poder comunicacional de la radio”, en una sociedad de un alto influjo ruralizado. Chillán vivía dos fenómenos que agitaban un ambiente de “siesta provinciana” durante las vacaciones estivales, cuando decrecían considerablemente todas las actividades rutinarias. Pero la obra de Enrique Gajardo era verdaderamente disruptiva, por la forma de extensión que encaraba tanto el teatro como la cultura en general, a través de la radiodifusión. Sus programas dominicales a través de la emisora La Discusión, aumentaron considerablemente la auditoría a través de la magia del receptor radial, presente transversalmente en todos los segmentos de la sociedad. Al mismo tiempo que informaba sistemáticamente sobre las tendencias del arte de la postguerra, daba a conocer la obra de intelectuales y dramaturgos como Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, John Priestley, Jean Annouilh, Eugene O’Niell, Arthur Miller, Tennessee Williams y otros grandes. Incluía el radioteatro como vector comunicacional, demostrando con ello su amplia cultura y el dominio del arte escénico. Además, como profesor de Historia y Geografía, y como profundo investigador, difundía el conocimiento e interpretación de los acontecimientos de Chile y del mundo, tanto en los programas radiales, como en presentaciones teatrales que implicaban una novedosa y moderna didáctica del conocimiento de la historia mundial y nacional.

EL TEATRO, LA PASIÓN DE SU VIDA

En el año 1951 crea el Teatro Experimental de Chillán, que se mantiene por varios años, principalmente para representar obras de autores chilenos como Amelio Díaz Meza, Rafael Frontaura, Carlos Cariola, Armando Moock y un compañero muy especial en Radio La Discusión, Juan Pérez Berrocal, quien dirigió un famoso programa

llamado “Un hombre de la calle”, que era como un barómetro de la opinión pública de entonces.

El Diario la Discusión de Chillán, el 5 de Febrero de 1961, destacaba en sus páginas: “Trece años de ininterrumpida y tenaz actividad cumple hoy el INECUCH, fundado por Enrique Gajardo y Ciro Vargas en 1948”.

El 25 de mayo de 1970, funda el teatro de la Universidad de Chile de Ñuble, dando un nuevo paso en su obra innovadora a la sede universitaria creada en 1966, con el esfuerzo de toda la comunidad de la provincia de Ñuble, que debió concurrir con el 1% de sus emolumentos de los empleados públicos y particulares al financiamiento de dicha sede universitaria. Chillán había vivido cuatro decenios pasivos, desde los años 1920, debido a que la ciudad carecía de una sala adecuada para las representaciones teatrales. El arte escénico hasta entonces se expresaba en pobres compañías de gimnastas, volatineros y maromeros en espectáculos improvisados en espacios vacíos, o residencias particulares, en espectáculos de pantomimas circenses o sainetes folclóricos.

Estas expresiones fueron reemplazadas por representaciones de obras teatrales de contenido moral o religioso, pícaras zarzuelas u operetas para alegrar el alma de los chillanejos, en acomodadas bodegas que suplían la ausencia de salas de teatro. Con la creación del Teatro Universitario, la ciudad incorpora a sus quehaceres un nuevo espacio: la sala Shaefer, construida en 1957.

El periodista Edgar Perramón (1972) , Director de Extensión y Difusión de la nueva Universidad, escribía: “dada la marginalidad de grandes sectores de la provincia, la labor teatral requería de una intensificación urgente, ya que el teatro es, al mismo tiempo manifestación artística, un valioso instrumento de comunicación masiva” (1972, s.p.).

En el intertanto, el “Maestro” se mantenía como miembro del Consejo Normativo del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile en Santiago y

su nombre figura entre los pioneros del teatro en el país. Ha fundado grupos teatrales en Chillán, San Fernando, Rancagua, Curicó, Temuco, Puerto Montt, Punta Arenas, Osorno y numerosas escuelas universitarias de la capital. Ha organizado además

encuentros y festivales teatrales y ha cumplido, a la vez, importantes tareas en la radiotelefonía chilena. (La Discusión de Chillán, 29 de noviembre de 1972)

Cuando se encuentra en el momento culminante de su carrera como director de teatro, dramaturgo, actor, profesor y radiodifusor, el año 1972, la Municipalidad de Chillán le otorga el Premio Municipal de Arte y Extensión Cultural y Artística, con la aprobación unánime del jurado y de la sociedad entera.

LA SALA SHAEFER, UNA ESCUELA DE TEATRO RELEVANTE EN CHILLÁN

Con la Sala Shaefer a mano, el teatro universitario se transforma en una escuela formadora de hombres y mujeres para el desarrollo del teatro chillanejo contemporáneo, donde rendían verdaderos exámenes públicos en obras de autores nacionales o internacionales, en los cuales actores y actrices debían cumplir tanto en la actuación como detrás del escenario y la tramoya, indispensable para el decorado y los efectos escénicos, lo cual transformaba esta actividad en una real y verdadera Escuela Teatral.

Enrique Gajardo preparaba y dirigía obras de Jorge Díaz, Germán Luco Cruchaga, Sergio Vodanovic, Alejandro Sieveking, María Asunción Requena, Isidora Aguirre, Maité Fernández y obras de su propia autoría, entre los autores nacionales, y entre los autores extranjeros, Alfonso Paso, Alejandro Casona, Edward Albee, entre otros. Durante ese periodo se estrenan más de 60 obras, algo jamás visto y vuelto a ver en Chillán en toda la historia del teatro. La Sala Shaefer de la Universidad de Chile era la colmena del teatro innovador y el centro neurálgico de la ciudad y la provincia de Ñuble. Ante este proceso inusitado para una ciudad provinciana y en reconocimiento a los 24 años de una labor teatral y radial fructífera, además de ser autor de más de 20 obras teatrales, el jurado del Premio Municipal de Arte y Extensión Cultural de la Ilustre Municipalidad de Chillán, presidido por el Alcalde de Chillán, Ricardo Lagos Reyes (asesinado durante la dictadura militar el 16 de septiembre de 1973) le entrega tal distinción en noviembre de 1972, teniendo a la vista antecedentes entregados por la Universidad de Chile-Ñuble por el Vicerrector Osvaldo Arias Escobedo y por el representante del INECUCH, Gabriel Ramos (Diario La Discusión de Chillán, 29 de noviembre de 1972).

FUE UN FORMADOR DE HOMBRES Y MUJERES PARA EL TEATRO

El maestro Gajardo Velásquez fue un formador de una generación completa de actores y actrices, quienes continuaron exitosamente la obra en el tiempo como el de un sembrador de semillas que esperaba fructificaran, esperando nuevas simientes plasmadas a su imagen y semejanza: Alda Briceño, María Fuentealba, Manuel Vera, Elena Fuentealba, Roberto Olmedo, Enrique Luengo, Gabriel Ramos, Blanca Fuentes, César Parra, Rafael Urzúa, Elena Acuña, Ramona Aravena, María Angélica Luengo, Mercedes Sánchez, Luisa Elberbg, Franklin Fariña, Franklin Zúñiga, Juan Pablo Garrido, Bernardo Neira, Sergio Fuentealba, Nelson Villagra, Pedro Villagra y una larga lista de discípulos y discípulas. Algunos de ellos emprendieron un alto vuelo en las esferas teatrales.

En esta “academia teatral instalada en el corazón de Chillán”, fue también relevante el rol cumplido por Ciro Vargas, que siguió con gran revoloteo en la Universidad de la República, y el diligente y esforzado trabajo anónimo desde bambalinas realizado por Marta Gajardo Velásquez, la amorosa hermana del “maestro”. Los discípulos han sostenido el amor por el cultivo del teatro inculcado por Enrique en los años del pináculo alcanzado en el ascenso hacia el éxito.

Además del propio Enrique, el reconocimiento de la sociedad chillaneja mediante el otorgamiento del Premio Municipal de Arte y Extensión Cultural de Chillán en mérito a la proyección de la obra formadora del “maestro”, lo recibieron Ciro Vargas, Ramona Aravena, Gabriel Ramos, Juan Pablo Garrido y Bernardo Neira. Estos discípulos fueron la semilla que cayó en buena tierra y dio buen fruto, y han sido espigas para seguir dando nuevos frutos, tal como una representación moderna de la “parábola bíblica del sembrador”.

EL OTOÑO DEL MAESTRO

Dos circunstancias históricas en la vida de Enrique Gajardo marcan simultáneamente la declinación del teatro chillanejo hasta muy avanzado el tiempo del influjo provocado por el “Maestro”. Una es la fatídica proscripción determinada por la dictadura militar a partir de 1973, para prohibir la presencia de Enrique en la Universidad como académico, por considerarlo peligroso para el régimen autoritario y represivo que se instalaba en el país.

Era un artero golpe a su más que brillante labor en el arte escénico local y nacional por tanto tiempo. Dramático como su forzado retiro en el año 1979, justamente cuando se preparaba la escenificación de la premiada obra *Nuestro pueblo*, del dramaturgo norteamericano Thornton Wilder, que irónicamente planteaba la brevedad de la vida y que por lo mismo debía ser disfrutaba aunque fuera en la cotidianeidad pueblerina. Ante su exoneración académica, se refugia indefectiblemente en sus programas maravillosos del INECUCH, a través de Radio La Discusión de Chillán.

La otra coyuntura de su fructífera existencia se produce cuando su vida empieza a extinguirse, aunque su diáfano intelecto seguía creativo y magistral hasta su lamentable deceso en 1999, cuando cumplía los 76 años de entrega al teatro chileno.

ADDENDA

La figura del “Maestro”, se mantiene en el cenáculo de la intelectualidad chillaneja, a través de la proyección de su obra en los siguientes espacios de creación artística y cultural:

1. Centro Cultural Municipal de Chillán Enrique Gajardo Velásquez
2. Sala Enrique Gajardo Velásquez, en la Biblioteca Municipal Volodia Teitelboin V.
3. Colectivo de Teatro Enrique Gajardo Velásquez
4. Premio Anual “EGV” en Encuentro Anual Teatro para Chillán (TEMACHI)
5. Grupo Amigos “EGV” en Facebook (240 seguidores)

REFERENCIAS

[Redacción]. (1961, 5 de febrero). *La Discusión*, s.p.

[Redacción]. (1972, 29 de noviembre). *La Discusión*, s.p.

Perramón, E. (1972). Topografía del Teatro en Ñuble. *Revista IDU* Universidad de Chile, (119), s.p.

Sotoconil, R. (1998). *Prontuario del teatro: manual y vocabulario*. Planeta.

Recepción: 06/11/2024

Aceptación: 28/11/2024

Cómo citar este

artículo: Reyes, 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>



Imagen 3.

Lectura dramatizada en
Chillán. Fotografía de
Freddy Bastías.

Sobre el proyecto “Archivos y teatralidades del exilio chileno en Costa Rica (1970-1980)”: reconstruir el teatro a través de sus rastros

JAVIERA BRIGNARDELLO

Proyecto Arde

PATRIZIO GECELE MUÑOZ

Pontificia Universidad
Católica de Chile

RESUMEN

Archivos y teatralidades del exilio chileno en Costa Rica (1970-1980) es una investigación que busca visibilizar el trabajo de teatristas chilenos/as exiliados/as en este país caribeño durante las décadas de los años setentas y ochentas, producto de la dictadura chilena en el contexto de guerra fría, en donde toda Latinoamérica estuvo bajo regímenes autoritarios. El presente trabajo busca identificar y comprender el trabajo teatral que estos/as artistas desarrollaron en el exilio en Costa Rica, a partir de tres ejes: las redes de colaboración, los modos de producción y las estrategias de escenificación. La particularidad de este estudio, es que toda la investigación se realizó a partir de material archivo, específicamente dos acervos documentales: (1) la Colección Huellas de Exilio del Archivo Arde y (2) el Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, del Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

Palabras clave: teatro, exilio, archivos teatrales, teatro latinoamericano, patrimonio teatral

ABSTRACT

Archives and theatricalities of the Chilean exile in Costa Rica (1970-1980) is a research that seeks to make visible the work of Chilean theater artists exiled in this Caribbean country during the seventies and eighties, as a result of the Chilean dictatorship in the context of the Cold War, where all of Latin America was under authoritarian regimes. This work seeks to identify and understand the theatrical work that these artists developed in exile in Costa Rica, based on three axes: collaboration networks, production modes, and staging strategies. The particularity of this study is that all the research was carried out from archive material, specifically two documentary collections: (1) the Huellas de Exilio Collection of the Arde Archive

and (2) the Documentary Fund of Theater Albums of Bélgica Castro and Alejandro Sieveking, from the Research and Archives Program of the Theater Scene UC.

Keywords: theater, exile, theater archives, Latin American theater, theater heritage

El presente escrito pretende informar sobre el proyecto de investigación titulado *Archivos y teatralidades del exilio chileno en Costa Rica (1970-1980)*¹, llevado a cabo entre el año 2023 y 2024, gracias a una colaboración entre el Archivo Arde² y el Programa de investigación y Archivos de la Escena Teatral UC³. El objetivo de este estudio es desarrollar un análisis documental, a través del vínculo entre estos dos acervos sobre el teatro chileno en el exilio en Costa Rica, para comprender las redes de colaboración, los modos de producción y las estrategias de escenificación de las y los teatristas chilenos exiliados en este país entre 1970 y 1980. Lo que se busca es explorar los alcances teóricos y metodológicos en relación a la historiografía teatral, la archivística y los estudios teatrales; fortalecer la historia de nuestra escena nacional, las redes de colaboración internacional, y los trayectos que tanto el teatro chileno como latinoamericano desarrollaron en contextos de crisis política y exilio, para ofrecer contenidos que pueden ser utilizados en contextos educativos, de investigación, creación y disfrute.

Por un lado, se trabajó con la *Colección Huellas de Exilio*, construida el año 2021 a partir de la alianza de archivos entre Arde (desde Chile) y la Fundación Memoria de las Artes Escénicas (LaMAE) de Costa Rica⁴. Este vínculo permitió compartir los materiales físicos alojados en LaMAE de manera virtual a través de la plataforma de Arde, dando acceso a un rico acervo teatral desde el territorio nacional. La colección está compuesta por 47 documentos, entre los cuales encontramos principalmente afiches, programas de mano y algunas críticas y notas de prensa. Dichos materiales permiten visualizar desde el presente estéticas, relatos y formas de producción teatral, de un contexto vital para quienes compartieron estas experiencias; todos estos documentos consignan la participación de diversos/as teatristas

1. Esta investigación corresponde a un proyecto financiado por el Fondo Nacional de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas Folio N° 678068, Convocatoria 2023, línea de investigación y modalidad archivos escénicos. Este proyecto estuvo a cargo de Javiera Brignardello, en representación del Archivo Arde y Patrizio Gecele, del Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral, de la Escuela de Teatro UC. Equipo de investigación: Vicente Palma (Audiovisualista), Juan Ignacio Viveros (Diseñador gráfico), Rocío Contreras (Locución) y Pablo Blázquez (Digitalización).

2. proyectoarde.org

3. chileescena.cl

4. memoriaescenica.com

exiliados en este país, como Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Lucho Barahona, Sara Astica, Carmen Bunster, Marcelo Gaete, Víctor Rojas, entre otros, los que con el paso del tiempo se han transformado en importantes referentes del contexto teatral costarricense.

Por otro lado, se trabajó con el *Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking (1938-2019)*, del Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Este acervo está compuesto por un total de 22 álbumes, donde el actor, dramaturgo, director, docente y diseñador teatral Alejandro Sieveking archivó toda la trayectoria teatral de él, y la de su esposa y compañera de vida, la reconocida actriz, directora y docente Bélgica Castro, considerando un periodo de más de 80 años de actividad teatral, desde las primeras actuaciones de Castro en su liceo en Temuco en 1938, hasta las últimas producciones teatrales y cinematográficas de Sieveking en 2019. Es el propio autor quien, en febrero del año 2020, un mes antes de morir, donó voluntariamente todo este fondo al Archivo de la Escena Teatral UC.

Para este estudio sólo se consideraron 8 álbumes, que consignan el exilio de la pareja en Costa Rica con su compañía Teatro del Ángel, entre 1974 (año en que llegan al país) y 1984 (año en que regresan a Chile). Estos álbumes contienen afiches, programas de mano de obras, festivales y encuentros, documentos de prensa, fotografías, cartas, invitaciones, caricaturas, dibujos, telegramas y otros diversos archivos, fechados y organizados por su productor, conformando así una diversidad y multiplicidad única, que no sólo documenta la labor del Teatro del Ángel, sino que además de vivencias compartidas por todo el conjunto de teatristas chilenos/as ya mencionados.

Respecto al proceso de investigación cabe destacar que, además de la identificación, ordenamiento, descripción y análisis de todos estos documentos, se consideró una serie de estudios y trabajos ya realizados de investigadores sobre el tema; además de considerar un cuerpo bibliográfico en torno al exilio, las artes y el teatro en Chile y Latinoamérica durante el periodo de las dictaduras en nuestro continente, poniendo el énfasis en las repercusiones políticas, culturales y, por supuesto, teatrales de las décadas de los años setenta y ochenta. Sobre esto, podemos mencionar los trabajos

realizados por las investigadoras chilenas Soledad Lagos Rivera (2022) y Pía Gutiérrez Díaz (2023), además de las costarricenses Diana Rojas Mejías (2020) y Anabelle Contreras Castro (2022), todas a quienes tuvimos la suerte de entrevistar para establecer diálogos que fueron muy fructíferos para nuestro trabajo conjunto.

Así, y después de un año de investigación y trabajo documental, nos centramos en reconocer, a través del trabajo y la investigación con los archivos, cómo operó el ejercicio teatral de estos artistas en el exilio; y a continuación compartiremos algunos de los hallazgos más significativos, que creemos son nuevos aportes para el campo de la archivística en el campo teatral, a partir de los tres ejes de análisis.



Imagen 1.

Bélgica Castro, Anita Klesky, Lucho Barahona y Alejandro Sieveking, actores de la Compañía Teatro del Ángel, saliendo de Chile, a finales de 1973, en gira por Latinoamérica. De esta gira, sólo Klesky volvería al país y los demás se quedarían en el exilio en Costa Rica. Autor fotografía: Desconocido. Fuente: Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking en Archivo de la Escena Teatral UC.

REDES DE COLABORACIÓN

Según cifras oficiales, fueron alrededor de 200 mil personas quienes se fueron al exilio en el contexto dictatorial chileno. Entre ellas, se encuentran Marcelo Gaete y Sara Astica, quienes abandonaron el país en 1975 debido a la violenta persecución política que sufrieron en este contexto. Llegaron a Costa Rica junto con sus cinco hijos, un país que, como muchos/as teatristas señalan, prometía paz en un contexto convulsionado por la guerra —conclusión que surgía por la falta de ejército en el territorio costarricense (Rojas, 2020)—; y ofrecía trabajo en el ámbito teatral, gracias a un público dispuesto y un importante apoyo ofrecido por el Estado a través del recientemente inaugurado Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

Imagen 2.

Extracto del programa de mano de la obra *Murámonos Federico* del autor costarricense Joaquín Gutiérrez. Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica. “Existe un teatro costarricense” escribe Sieveking como director de la obra. Fuente: Colección Huellas de Exilio, en <https://proyectoarde.org/items/show/6345>.



En ese entonces, fueron acogidos por Bélgica Castro y Alejandro Sieveking en su casa costarricense. La pareja, junto con Lucho Barahona y Dionisio Echeverría, se había exiliado un año antes, debido al dolor y el miedo que les había provocado el asesinato de su querido amigo y director de sus obras, Víctor Jara. Sobre esto, Rojas (2020) relata:

Para lograr su salida de Chile, Teatro del Ángel diseñó una gira internacional por América Latina, [y] argumentó, ante las autoridades militares y aduaneras, que el toque de queda imposibilitaba la afluencia de público (Barahona, 2019). Aunque el motivo, como lo vimos en las palabras de Castro y Sieveking, era el temor a la detención, tortura y desaparición, identificadas ya en algunos de sus compañeros y compañeras. (p.169)

Es así como, luego de pasar por Lima, Quito, Bogotá y Caracas —visitando además algunas localidades rurales—, llegan a Centroamérica (Álbum 9, Sieveking, 1974) y se instalan en Costa Rica.

Uno de los hijos Gaete Astica cuenta que Sara y Bélgica, realmente nunca habían sido amigas. Pero, en este contexto, convivieron durante tres meses en casa de los del Teatro del Ángel, porque eran parte de una red de personas, vínculos y afectos que necesitaba subsistir y ser cuidado, en un país que parecía ser amable y dispuesto a recibirles, pero que aún era desconocido. Sin embargo, una de las situaciones que resulta más interesante como resultado de esta migración forzada, fue que la llegada de las y los teatreros exiliados en Costa Rica (no solo de Chile, sino que también de Argentina y Uruguay), generó un movimiento que tuvo importantes consecuencias a nivel social y cultural en el país; y permitió instalar nuevos modos de convivencia en el campo de las artes escénicas, a través de la relación entre las personas y las instituciones costarricenses, como hemos podido observar en los documentos.

En este sentido, emergen redes de solidaridad que permitieron no sólo la sobrevivencia de quienes se exiliaron, sino que además levantaron un espacio común de reflexión, discusión y representación sobre la realidad política regional en los escenarios. Así, “La organización de la comunidad en el exilio permitió que la denuncia se relevara como una forma de resistencia” (Rebolledo y Redes-Arriagada, 2023), y en este caso particular, como un modo

de hacer teatro que revolucionará la escena costarricense y sus modos de representación. Esto genera que grandes artistas se integran al medio, consolidándose una nueva etapa del teatro en dicho territorio, de la mano de chilenos/as como Carmen Bunster, Víctor Rojas, Juan Katevas, Marcia Maiocco y Patricio Arenas; o de argentinos/as como Rubén Pagura, y Alfredo y Gladys Catania, por nombrar algunos/as.

Al revisar los materiales, nos preguntamos qué habría sido de estos chilenos y chilenas sin el apoyo del medio teatral costarricense; puesto que en todas las huellas de su práctica teatral aparecen las agrupaciones, compañías e instituciones teatrales que acogieron, de un modo práctico y afectivo, a todas estas personas. Así, el Teatro Nacional de Costa Rica, la Compañía Nacional, El Teatro Arlequín y Tierra Negra, se nombran como compañías y espacios teatrales que acogieron a todo este grupo, dotándolo de oportunidades. Por su parte, el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes facilitó redes de subvención que dieron la posibilidad de que compañías como El Teatro del Ángel montaran su propia sala, casi un año después de su llegada al territorio. Y también se presentan las Universidades, que abrieron sus aulas para recibir a los y las maestras que harían escuela, y se transformarían en importantes referentes: como Sara Astica, que desde el año 2013 cuenta con su propia cátedra en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica.⁵

5. Más detalles disponibles en: <https://teatro.ucr.ac.cr/node/302>.

a esos años se les conoce en Costa Rica como “la época dorada del teatro costarricense”. Muchas personas recordamos, con distancia crítica, tanto esa Costa Rica con sus grandes proyectos diseñados por el Estado benefactor y reflejados en instituciones, organizaciones, programas de base, cruzadas educativas, culturales y urbanísticas, como su respectivo desmantelamiento. (Castro, p.49, 2021)

De esta forma, la tierra tica se transformó en un espacio fértil para la creación, y las personas generaron intercambios de saberes y experiencias constantes respecto de la realidad Latinoamericana. El teatro era su herramienta de trabajo, pero también una posibilidad de vinculación con su contexto, y un aprendizaje constante entre sus participantes que influyó a distintas generaciones de artistas costarricenses —como Haydee de Lev, Gustavo Rojas, Efraín Valverde,

Eugenia Fuscaldo, Rodolfo Araya, Vicky Montero y Olguita Zúñiga—, volviéndose una época profundamente relevante para la historia teatral de dicho país.

MODOS DE PRODUCCIÓN

Según el archivero Terry Cook (2011)

el archivo está ligado culturalmente y es un producto de su entorno: todos los documentos de archivo, como resultado, tienen su propia narración, su propio contexto, sus propias historias, sobre todo en lo que respecta a su valoración y, por lo tanto, su inclusión misma como archivos en primer lugar. (p.182).

Esto quiere decir que, potencialmente, todos los materiales producto de una actividad pueden transformarse en archivos, no obstante, su concepción como tal depende por sobre todo de su contexto de producción, y de quienes resguarden los materiales y sus narrativas en el paso del tiempo. Aún así, en el caso particular de las artes escénicas, los archivos son un enorme desafío a propósito de lo efímero de su existencia como acontecimiento compartido, y siempre la valoración de sus documentos va a depender de la posibilidad de resguardo y subsistencia del mismo.

En esta línea, antes de que existieran las cámaras de video, lograr contener la experiencia teatral era muy difícil de concebir, debido a la imposibilidad de registrar lo que pasaba en el escenario por un medio distinto al de la fotografía. Es por esto que, a pesar de que son muchos los elementos que conforman una obra, son pocos los que sobreviven al paso del tiempo. Por dar un ejemplo, la luz, la música y la disposición de los cuerpos de actrices y actores en el espacio son materialidades a la que es casi imposible acceder cincuenta años después de que hayan acontecido. Y hoy, aunque haya un registro audiovisual, tampoco se captan todos estos elementos con la vitalidad propia del teatro. Por eso se dice que la experiencia de cada función (este momento compartido, único e irreplicable, entre el público, actores y técnicos) es efímera, y necesitamos *imaginarla* para poder entender de qué modo se construían noche a noche en cada temporada.

De este modo, acceder al contexto de producción de un montaje teatral hecho por chilenos/as en el exilio en Costa Rica resulta casi

imposible. No obstante, los archivos nos permiten conocer algunas líneas sobre su trabajo, a través de las huellas que quedaron de esos procesos. Desde el presente, mirar y estudiar recortes de prensa, afiches y programas de mano que documentan la producción de estos teatristas es interrogar al archivo sobre las experiencias que quedaron registradas en él, y aquellos materiales que fueron lo suficientemente valorados como productos que dan cuenta de ella, mostrándonos, entre otras cosas, cómo —para producir y gestionar teatro en el exilio— fue importante no sólo difundir los montajes para asegurar la llegada de públicos, sino además establecer estrategias comerciales y generar redes y colaboraciones, para así poder costear los gastos de producción de sus obras, mantener sus salas y sus propias vidas. Sobre esto, el hijo de Marcelo Gaete y Sara Astica expresa que:

Sobre todo mi padre, trabajó más en Surco porque montaron eso como una oportunidad de auto darse trabajo, y no estar dependiendo siempre de que te llame alguien para un papel, una escenografía o lo que fuera necesario....Siempre vieron Surco como la oportunidad de un trabajo propio, de autonomía y libertad para hacer cosas, porque además nunca tuvieron presupuesto de nadie para hacer eso, fue autogestionado totalmente, todas las puestas en escena fueron autogestionadas, mediante convenios[:] con Escarpa en zapaterías para conseguir los zapatos, líneas aéreas para financiar así las obras y hasta con la taquilla. (Gaete, citado en Rojas, 2020, p.177-178)

De esta forma, compañías como Teatro del Ángel produjeron muchos afiches, casi todos diseñados por Lucho Barahona, quien además fue actor y diseñador del grupo. Al observarlos en su conjunto, descubrimos algunas estrategias de producción, como el reciclaje de montajes que ya se habían montado en Chile antes del exilio, para así no costear una producción desde cero. En esta línea, descubrimos que obras como *El Chispero* y *La mula y el diablo*, son los títulos adaptados de *La Remolienda* y *La Mantis Religiosa*, respectivamente, a las que se les cambió el nombre según el habla de Costa Rica, y así asegurar la comprensión y afluencia del público. Los afiches, gráficas a color, diseñados a partir de hermosas y fascinantes ilustraciones y dibujos, buscan transmitir el espíritu de la obra, pero también la identidad de las compañías. Aparecen colores fuertes y de una

oscura profundidad, títulos llamativos; y, al igual que hoy, los logos de las compañías, salas de teatro e instituciones asociadas al montaje, dejando huella de sí en las audiencias.



Otro archivo que nos permite conocer los modos de producción son los programas de mano. Estos documentos que se entregaban al público, operan como herramientas de mediación, que contextualizan sobre la obra, su autoría y dirección; además de difundir la labor de todas las personas y entidades que participaron en el montaje dentro y fuera de escena. Podemos comprender cómo se organizan los equipos de trabajo, ver qué chilenos y ticos comienzan a hacer compañías juntos, conocemos las formas de financiamiento a partir de patrocinadores, mecenas y canjes comerciales. Así nos aproximamos al trabajo de Dionisio Echeverría,

Imagen 3.

De izquierda a derecha: (1) Afiche de la obra *Antropofagia de salón* de la compañía Teatro Arlequín, (2) Afiche de la obra *La valija* de la compañía Profesional de Teatro Surco y (3) Afiche de la obra *La dama boba* de la compañía Teatro »

del Ángel (1983). Fuente: *Archivo Arde*, consulta 13 de noviembre de 2024, en <https://proyectoarde.org/>

productor de Teatro del Ángel; o al de Javier Guerrero, fotógrafo de distintos montajes de la época. Asimismo, observamos que Alejandro Sieveking fue muchas veces diseñador de vestuario; que Marcelo Gaete dirigió obras de otras compañías, o en qué talleres se realizaban los vestuarios, dónde se compraban las pelucas, los zapatos o la utilería.

Por último, en los archivos de prensa reconocemos un importante medio de difusión que permitió dar a conocer el trabajo de estos chilenos, y les ayudó a insertarse en un medio teatral nuevo e inexplorado. En estos extractos de revistas y diarios como *Áncora*, *La República*, *Excelsior*, *La Nación*, *The San José News*, entre otros, podemos ver carteleras, críticas de obras de especialistas como “La bruja” y Carlos Morales; calugas informativas, caricaturas, reportajes y noticias sobre importantes momentos teatrales de la época. Todas estas medidas son coherentes con el modo de hacer teatro de quienes se vieron exiliados/as, ya que tanto artistas del Teatro del Ángel como de Surco, provenían de los teatros universitarios chilenos, que proponían un modelo de trabajo riguroso para el montaje de sus obras en términos de realización escénica, producción y difusión de su trabajo.

Imagen 4.

Recorte de una crítica teatral de la obra *Espectros* de la compañía Teatro del Ángel de “La bruja” en diario *La Nación* de Costa Rica, jueves 26 de agosto de 1976. Página 3, del álbum N° 12 del Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, en Archivo de la Escena Teatral UC.



ESTRATEGIAS DE ESCENIFICACIÓN

Dicho lo anterior, el ímpetu archivero de personas como Alejandro Sieveking, nos permite visualizar de modo cronológico el trabajo escénico realizado por la compañía Teatro del Ángel, gracias a la gran cantidad de fotos y materiales de distinta naturaleza que resguardó en sus álbumes durante los diez años que habitó en Costa Rica. Es así como nos percatamos de la evolución de su escena, y reflexionamos sobre las estrategias que desarrollaron para posicionarse en este nuevo circuito. Así, imaginamos cómo esta compañía —a través de su trabajo riguroso y la colaboración constante con las y los distintos artistas y trabajadores del campo teatral— terminó asentándose en el territorio costarricense, volviéndose un referente de trabajo y creación.

Cuando se fueron de Chile, todos/as los integrantes del Teatro del Ángel eran reconocidos/as ampliamente por los públicos nacionales; la misma Bélgica Castro hace años ya estaba consolidada como gran actriz y maestra de la Universidad de Chile. Sin embargo, para los públicos costarricenses, muchas de sus hazañas chilenas eran desconocidas. Fue así como los/as “del Ángel” se proponen el objetivo de levantar un “teatro de arte” que fuera significativo para el público costarricense; un teatro que, en palabras de Sieveking, era una mezcla entre el teatro comercial y el de “alta cultura” (Álbum 10, 1975), resultado de una búsqueda por subsistir y llenar la sala, pero también por difundir grandes referentes del teatro clásico y contemporáneo. Frente a esto, Contreras Castro reflexiona:

Estos teatristas trajeron formas de hacer, no homogéneas, pero bastante particulares, y juzgaron de gracioso o terrible lo que encontraron aquí: en resumen, un teatro no profesional, sin escuela, sin rigor. Entonces, se dedicaron a hacer “teatro a la chilena”, “teatro como se debe”, como se hacía en Santiago, y a hacerlo rápido, sin saber del país absolutamente nada. (Contreras Castro, p. 54-55, 2021)

En este sentido, resulta interesante que en vez de adaptarse al contexto teatral que les recibía, estos/as artistas hicieron que dicho contexto se adaptara a su forma de hacer teatro según sus propios parámetros, no solo a través de la docencia, la gestión y la producción de sus obras, sino también en términos de su curatoría, la escenificación de su repertorio y la identidad estética que plasmaron en cada uno de sus montajes.

Imagen 5.

De izquierda a derecha: de pie Marcia Maicco y Sara Astica, sentada Bélgica Castro y el actor costarricense Gustavo Rojas en una escena de la obra *La virgen del puño cerrado* de A. Sieveking. Compañía: Teatro del Ángel. 1976. Fuente: Álbum N° 10 del Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, en Archivo de la Escena Teatral UC.



En consecuencia, muchas de las obras que representaron fueron remontajes estrenados en Chile como *Cama de Batalla*, *La remolienda/El chispero* y *La virgen de la manito cerrada*. Esta última recién en Costa Rica pudo estrenarse con su nombre original, *La virgen del puño cerrado*, ya que al ser una obra estrenada después del Golpe de Estado, era imposible hablar de “puño” sin que tuviera una repercusión política. A su vez, las primeras obras que representaron en el territorio las conocían bien: eran *La Celestina* y un café-teatro denominado *Ja-jaque Mate*, obra que, a modo de collage, presentaba monólogos, chistes, y convocaba a la participación del público. A través de estos primeros montajes, en distintos escenarios, y con una escenografía casi inexistente, el Teatro del Ángel plasma de entrada la versatilidad de su teatro y el gran talento que tenían como

compañía. Además, las altas cuotas de humor que contenían estos montajes, como ocurre también en *Corronguísimo*, nos remiten a una escena fresca, liviana pero significativa; una carta de presentación amable ante un público desconocido que, por lo demás, les recibió con entusiasmo.

Ya más avanzado en el tiempo (1976-1978) reconocemos un Teatro del Ángel menos rudimentario, cada vez más cercano a las escenificaciones que montaban en los escenarios chilenos antes del exilio. Al contar con las redes, el financiamiento, los públicos y su reconocimiento, se atrevieron a explorar montajes novedosos y que requerían de escenografías y vestuarios más complejos. Este fue el caso de *Espectros*, *Los chinos* o *Gato por liebre* y *La dama boba*, obras que tuvieron más y menos afluencia de público, pero que siempre respondieron a un teatro contingente y de alto nivel estético y actoral; el que a través de la pluma de diversos dramaturgos, ya fuera Brecht, Valle Inclán, Cossa, o el mismo Sieveking, interpelaba desde sus distintos componentes a un público cada vez más exigente y selectivo.

En este contexto, ya más próximo a la década de 1980, surgieron escenografías en su mayoría realistas, abarrotadas de cosas, donde cada esquina del escenario cuenta con un elemento que ayuda a configurar la escena. Aún así, y más allá de la escenografía, estas fotos nos hacen reflexionar cómo, desde el primer día, fueron sus cuerpos, sus gestos y sus voces, los que llenaban el escenario; ese lenguaje universal del teatro que conecta a las personas, independiente del desconocimiento mutuo y lo diferente que parezcan. Al observar una fotografía hay muchos aspectos de las obras que podemos imaginar y otros a los que no podemos acceder, pero, al menos, a través de los archivos y estos fragmentos de experiencia, aparece por un momento aquello que siempre será inasible. Así, a pesar de que el teatro requiere de la copresencia para existir, contar con fotografías de estas representaciones es un tesoro que nos permite imaginar ese momento compartido, y la vitalidad de los cuerpos en la escena.



Imagen 6.

Fotografía del saludo final del elenco de la obra *El lindo Don Diego*, en donde se ve el público en primer plano. Compañía: Teatro del Ángel. 1979. Fuente: Álbum N° 13 del Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, en Archivo de la Escena Teatral UC.

7. Disponible en www.chileescena.cl

8. Disponible en <https://proyectoarde.org/collections/show/33>.

APORTES AL CONOCIMIENTO Y DIFUSIÓN DEL PROYECTO

Finalmente, cabe preguntarse: ¿Cuál es el aporte que este proyecto hace al país y la historiografía teatral? En una primera instancia cabe mencionar la posibilidad de construir nuevos archivos y vínculos teatrales, específicamente en el contexto de la Dictadura cívico-militar que se instaura en nuestro país, y las repercusiones políticas, sociales y culturales que todo este proceso tuvo para el desarrollo teatral chileno y latinoamericano. Por un lado el proyecto permitió la identificación, ordenamiento, digitalización y descripción de 8 álbumes del Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, álbum N°9 al N° 16, considerando el periodo de años desde 1973 a 1987, además de su puesta en público en la página del Archivo de la Escena Teatral UC⁷. Por otro lado, si bien la Colección Huellas de Exilio del Archivo Arde ya estaba disponible para su visita en su página web⁸, este proyecto permitirá profundizar en sus descripciones y contenidos.

En términos de divulgación científica, este proyecto espera contribuir publicando estos hallazgos en medios académicos, así como en otras plataformas a través de la creación de un *dossier* que contempla imágenes de archivos, reflexiones y metodologías del proceso,

además de las entrevistas realizadas a Diana Rojas Mejías, Soledad Lagos Rivera y Anabelle Contreras Castro. En esta misma línea, se propuso la realización audiovisual de tres cápsulas que puedan compartir estas reflexiones para un público no especializado. El objetivo es que estos materiales intervengan, tensionen y reinterpreten creativamente el conjunto de estos archivos, y por lo tanto, ofrezca nuevos relatos que complejicen la memoria del teatro nacional, a partir de la activación de estas experiencias en el presente.

Finalmente, hemos participado en tres instancias de encuentro y diálogo. La primera fue la Jornada de conmemoración y diálogo efectuada en diciembre del 2023, y organizada por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y la Embajada de Costa Rica en Chile, titulada “Lazos y huellas del exilio chileno en Costa Rica”. En segunda instancia, destacamos nuestra participación, durante el mes de octubre del 2024, en el “2do Encuentro de Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral”, organizado por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Y en tercera y última instancia, el Conversatorio “Archivos y Teatralidades del exilio chileno en Costa Rica (1970-1980)”, organizado en el marco de este proyecto en el Instituto de Estudios Avanzados (IDEA) de la USACH, realizado en noviembre de 2024.

REFERENCIAS

- Arde. (2021). *Colección Huellas de Exilio*. Consulta 13 de noviembre, <https://proyectoarde.org/collections/show/33>.
- Archivo de la Escena Teatral UC. (2019). *Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking*.
- Castro, A. C., & Rivera, M. S. L. (2021). Teatristas entre Chile y Costa Rica en la década de los años setenta: (des)arraigos, arte y política. *ESCENA. Revista De Las Artes*, 80(AE6), 1–151.
- Cook, T. (2011). Somos lo que conservamos, conservamos lo que somos: El pasado, presente y futuro de la valoración documental. *Journal of the Society of Archivists*, 32(2), 173–189.
- Rebolledo-Rebolledo, R. & Reyes-Arriagada, G. (2023). El exilio chileno en México. Organización y denuncia como resistencia al desarraigo. *CUHSO (Temuco)*, 33(2), 134-149. Epub 30 de diciembre de 2023. <https://dx.doi.org/10.7770/cuhs0-v33n2-art647>.
- Rojas, D. (2020). Artistas en el exilio: Teatro del Ángel y Surco en Costa Rica, 1973-1988. *Revista Latinoamericana De Derechos Humanos*, 31(1). <https://doi.org/10.15359/rldh.31-1.8>.

Recepción: 06/11/2024

Aceptación: 28/11/2024

Cómo citar este

artículo: Brignardello, J., Gecele, P. (2024). Sobre el proyecto “Archivos y teatralidades del exilio chileno en Costa Rica (1970-1980)”: reconstruir el teatro a través de sus rastros. *Teatro*, (12), 105-121. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77519>

Homenaje a Javier Riveros Basoalto: Archivo vivo de la memoria escénica

**NICOLÁS POBLETE
RODRÍGUEZ**

Universidad de Chile

RESUMEN

Este artículo examina el homenaje a Javier Riveros Basoalto, desarrollado en el marco del Segundo Encuentro de Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral, como un caso paradigmático de archivo viviente. A través de la memoria oral, gestual y emocional, se pone en valor la transmisión vivencial como una práctica legítima y dinámica para la preservación y resignificación en las artes escénicas. La experiencia se analiza bajo el marco teórico de Barba y Savarese (2005), Schechner (2006), Taylor (2003), Fischer-Lichte (2008) y Pavis (1996), quienes destacan el cuerpo y la performance como depósitos activos y transformadores de conocimiento cultural y artístico. Esta perspectiva enfatiza el archivo teatral como un espacio dinámico donde lo efímero y lo encarnado dialogan con el pasado, el presente y el futuro, ampliando las posibilidades del teatro para construir memoria y proyectar nuevas formas de creación. Este enfoque propone repensar las prácticas de archivo en el teatro chileno, posicionando la memoria corporal y la interacción humana como ejes esenciales para la conservación, resignificación y resistencia cultural.

Palabras clave: archivo viviente, memoria corporal, teatro chileno, performance, resignificación.

ABSTRACT

This article examines the tribute to Javier Riveros Basoalto, held within the framework of the Second Meeting of Archives, Documentation and Theatrical Heritage, as a paradigmatic case of a living archive. Through oral, gestural and emotional memory, the transmission of experiences is valued as a legitimate and dynamic practice for preservation and redefinition in the performing arts. The experience

is analyzed under the theoretical framework of Barba and Savarese (2005), Schechner (2006), Taylor (2003), Fischer-Lichte (2008) and Pavis (1996), who highlight the body and performance as active and transformative repositories of cultural and artistic knowledge. This perspective emphasizes the theatrical archive as a dynamic space where the ephemeral and the embodied dialogue with the past, present and future, expanding the possibilities of theater to build memory and project new forms of creation. This approach proposes rethinking archival practices in Chilean theater, positioning bodily memory and human interaction as essential axes for conservation, redefinition and cultural resistance.

Keywords: living archive, body memory, Chilean theater, performance, resignification.

INTRODUCCIÓN

La conmemoración de artistas como Javier Riveros Basoalto evidencia el potencial del teatro como un archivo viviente: un espacio donde la memoria corporal y la oralidad se transforman en herramientas esenciales para la preservación y transmisión del saber escénico. En el marco del Segundo Encuentro de Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral organizado por el Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH), realizado el 23 y 24 de octubre de este año, se rindió homenaje a este dramaturgo y actor. Su legado, profundamente arraigado en las prácticas teatrales como forma de resistencia cultural, no solo cobró vida en este evento, sino que también fue resignificado, subrayando el papel del teatro como un espacio dinámico de diálogo continuo entre el archivo escrito y el archivo vivencial.

Javier Riveros Basoalto, nacido en un contexto de desigualdad y marcado por las fracturas sociopolíticas de la dictadura chilena, representa a una generación atravesada por heridas históricas. Proveniente de un entorno sin privilegios, encontró en el teatro un espacio de resistencia y un medio para dar voz a quienes habitaban los márgenes de una sociedad estructurada por jerarquías de poder.

Durante su formación en la Universidad de Chile, lugar donde convergen estudiantes de diversas realidades sociales y culturales, Riveros desarrolló una perspectiva crítica que integró lo político y lo personal en sus propuestas artísticas. Este enfoque, enriquecido por el contacto con múltiples visiones y experiencias, le permitió construir una obra profundamente crítica y transformadora que expone desigualdades sociales y desafía narrativas oficiales.

La obra de Riveros Basoalto refleja su compromiso con la crítica social y su capacidad para cuestionar las estructuras de poder. En piezas como *Provincia señalada* y *Tiniebla*, abordó temas como el patriotismo militar, la violencia institucional y la alienación existencial, combinando un lenguaje poético con lo grotesco. Estas obras no solo denuncian las injusticias de su tiempo, sino que también exploran las tensiones universales de la condición humana. Por ejemplo, en *Provincia señalada*, Riveros desmantela narrativas oficiales que justifican la violencia mediante un lenguaje irónico y disruptivo; mientras que en *Tiniebla* ofrece una reflexión introspectiva sobre la muerte y el sufrimiento, planteando una crítica a la obsesión humana por controlar lo incontrolable.

La vida de Riveros Basoalto está íntimamente ligada a la historia reciente de Chile. Como miembro de una generación que creció bajo la dictadura militar, su obra lleva las marcas de un país profundamente fracturado. Su posición desde los márgenes sociales le permitió desarrollar una crítica incisiva que desafió las narrativas dominantes y expuso las desigualdades estructurales. Para Riveros, el teatro fue una herramienta de resistencia y reimaginación social, un espacio donde era posible transformar realidades y cuestionar dinámicas de poder. En un país donde las heridas del pasado siguen afectando el presente, su obra adquiere una relevancia especial al ofrecer un lente crítico para analizar las estructuras sociales y explorar posibilidades de cambio.

Durante el Segundo Encuentro de Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral, el homenaje a Riveros Basoalto trascendió a una evocación nostálgica para convertirse en una experiencia performativa donde su legado fue encarnado y resignificado. A través de lecturas y dramatizaciones, sus textos fueron revitalizados, dialogando con el contexto contemporáneo y generando nuevas

capas de significado. Este proceso ilustró el poder del teatro como un “archivo viviente,” concepto desarrollado por Richard Schechner (2006), que destaca cómo la performance puede reinventar y actualizar el conocimiento cultural en cada ejecución. Los intérpretes no nos limitamos a reproducir sus palabras, sino que las encarnamos, transformando el evento en un espacio dinámico de memoria colectiva y resistencia.

El homenaje también destacó la importancia del teatro como un espacio en el que coexisten y se enriquecen mutuamente el archivo escrito y el archivo vivencial, integrando las perspectivas de Eugenio Barba y Nicola Savarese (2005), quienes afirman que “el cuerpo del actor es un instrumento que permite la comunicación de la experiencia humana a través de la presencia y la acción” (p. 45), y de Diana Taylor (2003), quien conceptualiza el “repertorio” como un sistema de transmisión que incluye gestos, movimientos y expresiones orales; el evento evidenció cómo la memoria del cuerpo actúa como un archivo dinámico, capaz de evolucionar con cada práctica escénica.

En un país marcado por fracturas históricas y sociales, el archivo vivencial se presenta como una herramienta clave para conectar generaciones, fortalecer la identidad cultural y promover el cambio social. Este acto conmemorativo trascendió a la memoria individual para convertirse en un ejercicio colectivo de resistencia al olvido.

ANTECEDENTES TEÓRICOS

Este análisis del homenaje a Javier Riveros Basoalto se enmarca dentro de una rica tradición teórica que explora las dinámicas de la memoria, el archivo y la performance en las artes escénicas. Los conceptos desarrollados por Eugenio Barba y Nicola Savarese (2005), Richard Schechner (2006), Diana Taylor (2003), Victor Turner (1982), Erika Fischer-Lichte (2008), Josette Féral (2002), Óscar Cornago (2015) y Patrice Pavis (1996) sirven como base para entender cómo el cuerpo, la oralidad y la práctica performativa operan como medios fundamentales para la preservación y transmisión del conocimiento teatral.

1. La memoria del cuerpo como archivo vivencial: Barba y Savarese (2005) conceptualizan el cuerpo del actor como un archivo dinámico que trasciende lo escrito. Según los autores, “el cuerpo del actor preserva un conocimiento que se manifiesta en la práctica” (Barba

y Savarese, 2005, p. 45), lo que posiciona al cuerpo no solo como un medio técnico, sino como un depósito de experiencias, aprendizajes y saberes acumulados. Esta perspectiva resalta cómo la memoria corporal no es un proceso mecánico, sino un conocimiento en constante evolución, enriquecido por el contexto y las interacciones con otros actores y espectadores. Fischer-Lichte (2008) complementa esta visión al proponer que el cuerpo, en su performatividad, no solo retiene memoria, sino que genera significados en interacción con el contexto y los espectadores, estableciendo un “ciclo de transformación” que mantiene viva la experiencia teatral. En el caso del homenaje a Riveros Basoalto, estas nociones son centrales, ya que su legado no solo estuvo contenido en sus textos, sino también en la memoria corporal y afectiva de quienes compartimos con él su vida y su arte.

2. El archivo performativo como espacio dinámico: Richard Schechner (2006) introduce la idea del “archivo viviente” en la performance, enfatizando su capacidad para adaptarse y resignificarse en cada acto de ejecución. Esta visión desafía la concepción tradicional del archivo como un depósito estático de documentos, resaltando que el conocimiento escénico se reactiva cada vez que se interpreta o se revive un texto o una práctica teatral. Pavis (1996) amplía esta idea al describir el archivo teatral como un “mapa cultural” que conecta los vestigios del pasado con las creaciones contemporáneas, permitiendo que el teatro dialogue constantemente con sus raíces y sus transformaciones. Durante el homenaje a Riveros, los textos y las memorias asociados a su obra no solo fueron recordados, sino que también cobraron vida de nuevas maneras, dialogando con el contexto contemporáneo y generando nuevas reflexiones.

3. El repertorio como herramienta de transmisión: Diana Taylor (2003) complementa estas ideas al proponer el concepto de “repertorio” como un sistema de transmisión que abarca prácticas vivenciales, gestos y expresiones orales. Taylor (2003) sostiene que “el repertorio destaca por su naturaleza efímera, performativa y encarnada” (p. 16), subrayando su capacidad para preservar el conocimiento a través del cuerpo y la acción. Este enfoque se evidenció en el homenaje a Riveros, donde los participantes no solo resignificamos sus textos, sino que incorporamos nuestras propias memorias afectivas y artísticas, generando un acto de transmisión y transformación colectiva.

4. Memoria, teatro y resistencia: El teatro, como espacio de archivo vivencial, no solo conserva el conocimiento, sino que también actúa como una herramienta de resistencia frente al olvido y la opresión. Turner (1982) destaca el potencial del teatro para funcionar como una “performance social”, transformando las dinámicas culturales a través de su práctica. Cornago (2015) añade que el teatro, mediante su capacidad de documentar y reimaginar experiencias, permite no solo preservar, sino proyectar el arte hacia horizontes inéditos. En consonancia con esto, Féral (2002) señala que la teatralidad es un espacio de resistencia, donde los actos performativos desafían las estructuras de poder al reinterpretar constantemente el material escénico. En el contexto chileno, marcado por la dictadura y sus secuelas, las obras de autores como Riveros Basoalto adquieren un valor histórico y cultural fundamental. A través de la memoria del cuerpo y la performance, el teatro mantiene viva la experiencia colectiva, desafiando las narrativas oficiales y ofreciendo un espacio para la reflexión crítica y la construcción de identidades compartidas.

METODOLOGÍA

Este estudio adopta una metodología fenomenológica o cualitativa para analizar el homenaje a Javier Riveros Basoalto como un acto performativo que encarna las dinámicas del archivo vivencial. La fenomenología, como enfoque investigativo, permite explorar las experiencias subjetivas y colectivas vividas durante el evento, enfocándose en las percepciones, emociones y significados que emergen en el acto de recordar y reinterpretar. Este marco busca comprender cómo los participantes resignificamos la memoria de Riveros mediante nuestros cuerpos, gestos y voces, destacando la interacción humana como el núcleo del archivo teatral.

La investigación se fundamenta en dos pilares principales: la observación directa de las dinámicas del homenaje y el análisis de testimonios de participantes y asistentes. La observación permite captar detalles sobre las interacciones físicas, emocionales y simbólicas que ocurrieron en el espacio performativo, mientras que los testimonios ofrecen una visión más profunda de las interpretaciones personales y colectivas de quienes participaron. Este enfoque metodológico tiene como objetivo documentar los eventos y revelar las capas de significado que emergen de las experiencias compartidas.

Un aspecto central de este análisis es la relación entre el cuerpo y la memoria en el contexto teatral. Según Barba y Savarese (2005), “el cuerpo del actor contiene un archivo secreto que se transmite de generación en generación sin necesidad de texto” (p. 45). Este concepto subraya la importancia del cuerpo como un medio dinámico y vivencial para transmitir el conocimiento escénico. Asimismo, Fischer-Lichte (2008) señala que la performatividad del cuerpo genera significados en interacción con el contexto y los espectadores, estableciendo un “ciclo de transformación” que mantiene viva la experiencia teatral. La metodología fenomenológica permite explorar cómo los cuerpos de los intérpretes evocan la presencia del autor y reconfiguran su legado a través de actos performativos que combinan memoria personal y colectiva.

Este estudio también incorpora la noción de archivo viviente propuesta por Schechner (2006). Según el autor, el archivo no es un depósito estático de objetos o documentos, sino un proceso continuo de reinterpretación y resignificación que ocurre en cada acto performativo. Pavis (1996) amplía esta idea al describir el archivo teatral como un “mapa cultural” que conecta los vestigios del pasado con las creaciones contemporáneas. Durante el homenaje, los textos de Riveros Basoalto fueron revividos y transformados mediante la acción física y la interacción emocional de los participantes, evidenciando cómo la performance puede actuar como un puente entre el pasado y el presente. La metodología fenomenológica captura estas dinámicas en detalle, destacando la interconexión entre memoria, cuerpo y acción.

Además, se integraron las ideas de Diana Taylor (2003) sobre el “repertorio” como un sistema de transmisión que abarca prácticas vivenciales, gestos y expresiones orales. Este concepto es respaldado por Féral (2002), quien sostiene que la teatralidad es un espacio de resistencia donde los actos performativos desafían las estructuras de poder al reinterpretar constantemente el material escénico. La fenomenología permitió captar cómo los participantes del homenaje recreamos los textos de Riveros, así como también las imprimimos nuevas significaciones basadas en nuestras propias experiencias y contextos, creando un tejido dinámico y en constante evolución.

Durante el homenaje, el acto de recordar se entendió como un proceso intersubjetivo, en el que las memorias individuales se transformaron en una experiencia compartida a través de la interacción performativa. Siguiendo la perspectiva de Turner (1982), quien ve las “performances sociales” como eventos que transforman las dinámicas culturales y sociales, este enfoque permite analizar cómo la memoria del cuerpo y la oralidad actúan como vehículos esenciales para preservar y resignificar el legado de Riveros Basoalto. A través de la metodología fenomenológica, se identificaron prácticas vivenciales que recrean el pasado y lo adoptan al presente, generando un espacio de diálogo intergeneracional.

Este enfoque también revela las múltiples dimensiones culturales, sociales y pedagógicas implicadas en el acto de recordar. Cornago (2015) sugiere que el teatro, mediante su capacidad de documentar y reimaginar experiencias, permite no solo preservar, sino proyectar el arte hacia horizontes inéditos. El homenaje destacó la obra de Javier como artista, el contexto sociopolítico y su impacto en el teatro chileno. Este análisis permite comprender que el archivo vivencial trasciende la representación individual para convertirse en un medio de reflexión colectiva.

La metodología fenomenológica, al centrarse en la esencia de las experiencias vividas, desentraña el funcionamiento del homenaje como un archivo vivo capaz de preservar, transformar y proyectar su legado artístico y humano. Este enfoque documenta los eventos del homenaje y al mismo tiempo ilumina las dinámicas de memoria, resistencia y creatividad que, según Fischer-Lichte (2008), se generan en la interacción entre performers y audiencia. En última instancia, este enfoque resalta la necesidad de reconsiderar las prácticas de archivo en las artes escénicas, abogando por una visión amplia que incluya el cuerpo, la interacción humana y la resignificación constante como elementos esenciales para la preservación del conocimiento cultural y artístico.

EL ARCHIVO VIVENCIAL COMO LEGADO VIVO

Durante el homenaje, las lecturas de obras como *Provincia señalada*, *Por mi pobreza* y *Tiniebla* trajeron al presente la voz crítica y comprometida de Javier Riveros Basoalto. Este acto reactivó su legado artístico y a la vez transformó la sala en un espacio de archivo vivo, donde la memoria de quienes compartimos vida y escena con él se convirtió en un medio para perpetuar su influencia.

La presencia de compañeros, amigos y familiares añadió una capa íntima y multidimensional al acto, reflejando lo que Taylor (2003) describe como “el repertorio: la memoria del cuerpo que se transmite a través de la práctica, encarnando y reinterpretando el archivo” (p. 19). Fischer-Lichte (2008) complementa esta perspectiva al señalar que las prácticas performativas tienen un efecto transformador, donde cada interacción con el material escénico genera nuevas capas de significado. Así, la interacción emocional y física de los participantes con las palabras de Riveros resignificó su obra en un acto dinámico de transmisión y reinterpretación.

La presencia de Rodrigo Olavarría y Visnu Ibarra, sus amigos, dio también una resonancia única al homenaje, voces cercanas que nos revelaron facetas de Javier que tal vez solo habíamos vislumbrado o entendido de forma parcial. Ellos encarnaron el vínculo con el Javier más íntimo, ese que trascendía su faceta de artista y conectaba con su historia personal y sus luchas. Su intervención aportó lo que Féral (2002) denomina la “teatralidad de lo íntimo,” donde el gesto y la palabra, más allá del guión, revelan una profundidad emocional que ancla la memoria en lo humano. Esto hizo que el acto de recordar se sintiera más completo, más profundo y también, de algún modo, más dolorosamente real, pues evocarlo a través de sus palabras permitió ver al Javier que habitaba más allá de lo teatral.

Diana Taylor (2003), en *The Archive and the Repertoire*, presenta una perspectiva innovadora sobre la transmisión y preservación del conocimiento, particularmente en el ámbito de las artes escénicas. Su concepto del repertorio no solo complementa, sino que también desafía al archivo tradicional. Mientras el archivo se asocia principalmente con objetos tangibles como documentos escritos, fotografías o grabaciones, el repertorio abarca las prácticas vivas que se transmiten a través del cuerpo y la acción. En este enfoque,

el repertorio destaca por su naturaleza efímera, performativa y encarnada. Taylor (2003) enfatiza que las prácticas corporales y performativas tienen una capacidad única no solo de preservar el conocimiento, sino además de reinterpretarlo y actualizarlo en cada acto de ejecución. Este enfoque resalta la naturaleza efímera y transformadora de la memoria escénica, algo que también señala Turner (1982) al conceptualizar la performance como un evento que trasciende su momento para reconfigurar las dinámicas sociales y culturales.

Durante la conmemoración de Javier Riveros, este concepto cobró vida de manera palpable. La lectura dramatizada de sus textos no estuvo marcada por una dirección escénica tradicional, sino por la experiencia personal de quienes compartimos con él en espacios de creación teatral, ocio y amistad. En ese acto, sus palabras fueron resignificadas y llenadas de nuevas capas de sentido, tanto por la acción performativa en sí como por nuestra memoria afectiva y profesional. Este homenaje encarnó de manera tangible la idea de Taylor (2003): el repertorio como un espacio dinámico y viviente donde el pasado se encuentra con el presente, adaptándose y transformándose en cada instancia performativa.

Además, la noción de archivo como algo dinámico, propuesta por Schechner (2006), se manifestó en la interacción entre los participantes, quienes revivimos recuerdos y los resignificamos a través del diálogo y la reflexión. Pavis (1996) refuerza esta idea al describir el archivo como un “mapa cultural” que conecta lo histórico con lo contemporáneo, promoviendo un diálogo constante entre pasado y futuro. En el contexto del homenaje, esta visión de un “archivo viviente” fue evidente: los textos de Javier, concebidos en un contexto específico, cobraron nuevas dimensiones al ser leídos, interpretados y discutidos.

El proceso de resignificación, según Schechner (2006), es fundamental para entender la dinámica del archivo performativo. Mientras que un archivo físico mantiene una fidelidad al original, el archivo viviente de la performance se reinventa constantemente. Cornago (2015) amplía esta visión al señalar que el archivo no solo conserva la memoria, sino que la proyecta hacia nuevas posibilidades creativas, transformándola en una herramienta de innovación y reflexión crítica. En este caso, los textos de Riveros Basoalto no se

limitaron a ser meros objetos de memoria, más bien se convirtieron en puntos de partida para reflexiones sobre su impacto artístico y humano en quienes lo conocimos y lo interpretamos.

Participar en este homenaje me ha llevado a una reflexión profunda sobre la función del archivo en el arte escénico y su relación con la creación artística. Durante mis primeros años universitarios, a principios de los dos mil, nuestra formación estaba impregnada de un espíritu de innovación y energía creativa, donde cualquier forma de registro parecía quedar relegada a un segundo plano. Éramos creadores inquietos, enfocados en el presente, convencidos de que el valor de nuestra obra residía en su fugacidad, en esa cualidad transitoria que le daba vida mientras se representaba, en ese acto único e irreplicable. Sin embargo, ahora que regreso a la universidad en un contexto que valora la investigación, la documentación y la preservación del patrimonio, he descubierto una perspectiva diferente: la documentación no se opone a la creación, sino que la complementa y la enriquece.

Fischer-Lichte (2008) señala que la percepción de la transitoriedad de la performance es esencial, pero su documentación no la contradice; por el contrario, la amplifica al capturar sus resonancias. Así, el archivo se convierte en un acto de re-creación al capturar y reinterpretar los procesos, el contexto y las emociones de cada obra. Es un testimonio de los caminos recorridos, de las búsquedas y preguntas planteadas por los artistas y, al mismo tiempo, una herramienta que permite dar continuidad a su legado, manteniendo viva la esencia de lo que se ha creado. Como señala Cornago (2015), el archivo es un puente que conecta el pasado con el futuro, permitiendo a las nuevas generaciones reinterpretar esos momentos y encontrar en ellos nuevos significados para sus propios contextos y desafíos.

EL ARCHIVO TEATRAL Y LA POESÍA DE JAVIER RIVEROS BASOALTO

No quiero ver la muerte de las personas que conozco, ni mi propia muerte. Mi final desolado, doloroso, terrible, ni las caras de horror y desconsuelo de las personas que me acompañan a morir. Ni quiero ver los ojos apagados de mi madre, ni sus lágrimas, ni su ilusión, ni su derrota. Pienso que vivimos enfrentados a un deterioro que es una maldad, un viaje sin retorno hacia la muerte que cuesta mucho resistir. Vivo deseando eximirme de observar cada detalle, cada color, cada forma, cada gesto, liberarme de estar todo el tiempo concluyendo y suponiendo, de vivir gobernado por lo que veo. Liberarme de la tiranía de la visión.

Tiniebla (2018), Javier Riveros Basoalto.

Este fragmento de *Tiniebla* revela la densidad introspectiva y existencial que caracteriza la obra de Javier Riveros Basoalto. En un monólogo visceral y confesional, el autor explora el temor ante la muerte y el deterioro, vinculándolos a una experiencia sensorial y emocional abrumadora. La idea de la “tiranía de la visión” emerge como una metáfora que cuestiona la obsesión humana con lo visible y su impacto en el sufrimiento individual. Más allá de la muerte física, el texto denuncia la esclavitud de percibir y analizar constantemente el mundo, donde cada “color, forma y gesto” se convierten en cargas ineludibles.

Riveros Basoalto crea un flujo narrativo que oscila entre la negación y la aceptación del sufrimiento, utilizando repeticiones que intensifican la angustia del hablante y reflejan un rechazo absoluto hacia la inevitabilidad de la muerte. Al mismo tiempo, plantea una crítica sutil a la obsesión contemporánea por la interpretación racional y el control sobre lo incontrolable. Este cuestionamiento trasciende lo individual y sugiere un análisis más amplio de cómo la humanidad enfrenta su vulnerabilidad frente al tiempo, la pérdida y el sufrimiento.

En el contexto del teatro y la poesía de Riveros, este pasaje puede leerse como una meditación sobre el acto de ver, recordar y revivir. Aquí, la memoria, lejos de ser liberadora, se convierte en una carga, vinculada a una hiperobservación que encierra al hablante en una lucha perpetua con su propia sensibilidad. Este enfoque pone de manifiesto cómo la memoria, tanto individual como colectiva, puede actuar como un “archivo vivencial”, perpetuando el duelo y el deterioro, pero también permitiendo la resignificación y el cuestionamiento de la existencia misma.

Riveros Basoalto perteneció a una generación nacida en la dictadura chilena, un periodo marcado por la represión, el miedo y una fractura social profunda. Su obra refleja una sensibilidad moldeada por esta herencia, explorando las cicatrices invisibles de un país dividido no solo por las diferencias políticas, sino también por las desigualdades sociales estructurales. En la Universidad de Chile, donde Riveros Basoalto se formó, convergen estudiantes de un Chile profundamente fragmentado, donde el azar de nacer en una u otra condición social determina en gran medida las oportunidades y limitaciones de cada individuo. Proveniente de una condición social sin privilegios, Javier trajo al teatro una perspectiva desde el margen, cargada de crítica y autenticidad.

Provincia señalada, por su parte, es un texto que explora con mordacidad e ironía las contradicciones del patriotismo, la violencia institucional y las dinámicas de poder que atraviesan los cuerpos y las vidas de las personas. A través de un lenguaje grotesco y disruptivo, la obra denuncia la deshumanización inherente a los discursos autoritarios y patrióticos, exponiendo las estructuras de violencia y represión que sustentan dichos discursos:

FERRER: Buenos días amigos, tengo ganas de mear. No sé como explicarlo: me gustaría bajarme los pantalones y hacer mis necesidades aquí. Voy al baño (vuelve)

FERRER: Las Fuerzas Armadas y de Orden han actuado bajo inspiración patriótica, sin buscar honores ni poder, por el contrario, cuando lo único que deseamos ya es el descanso, intentamos seguir dirigiendo los destinos de la patria, porque de nada sirven las instituciones armadas si no hay pan.

HILKE: Pasan autos, micros, camiones de la basura, amenazas de lluvia, mi mami, los perros de la Ingrid la cara chica del guatón, mis alumnas de atletismo, el mayor de carabineros de franco, carabineros de guardia, carabineros de Chile.

GUATÓN: No tenemos miedo.

HILKE: El pueblo chileno está con nosotros. (2002, s.p.)

El texto yuxtapone declaraciones solemnes como “Las Fuerzas Armadas y de Orden han actuado bajo inspiración patriótica” con escenas y diálogos absurdos. Este contraste desmitifica el poder y la

solemnidad del discurso oficial, dejando al descubierto su hipocresía y frivolidad. A través de la fragmentación narrativa, Riveros Basoalto refleja la desconexión entre los ideales proclamados y la cruda realidad de una sociedad marcada por la opresión y el abuso de poder.

El cuerpo, como espacio de resistencia, ocupa un lugar central en el texto. Las referencias al hambre, las necesidades fisiológicas y las descripciones explícitas de los personajes subvierten el discurso oficial y de paso resaltan la dimensión tangible de la existencia frente a las abstracciones patrióticas. Este enfoque refuerza la idea de que, mientras el poder militar y político se sostiene en narrativas ideales, los individuos resisten y sobreviven en lo visceral, lo cotidiano y lo tangible.

Provincia señalada plantea una crítica mordaz y profundamente irónica sobre los discursos patrióticos, el machismo y la normalización de la violencia en contextos de dictadura y militarismo, aludiendo a una atmósfera de represión social y moral. Por medio de un lenguaje directo, grotesco y disruptivo, el autor expone las contradicciones y las estructuras de poder inherentes a una sociedad que justifica la violencia en nombre de valores patrióticos y la perpetuación de un orden social autoritario.

En este contexto, la obra de Riveros Basoalto emerge como una voz que cuestiona los discursos oficiales y desafía las estructuras de poder desde una perspectiva que combina la crítica social con una profunda exploración de la condición humana. Su experiencia desde los márgenes sociales y su compromiso con una narrativa auténtica y transformadora lo posicionan como un cronista incómodo, pero necesario, de una época y un país que aún lucha por reconciliarse con su pasado.

LA MEMORIA DEL CUERPO COMO EJE DEL ARCHIVO TEATRAL

El homenaje a Javier Riveros Basoalto destacó la relevancia del cuerpo como portador de memoria, un concepto central en el enfoque de Barba y Savarese (2005) y Fischer-Lichte (2008). En el ámbito teatral, esta memoria no es un registro estático ni una repetición mecánica, sino un conocimiento dinámico, nutrido por experiencias individuales y colectivas. Según Barba y Savarese, “el cuerpo del actor preserva un conocimiento que se manifiesta en la práctica” (p. 45), una idea que Fischer-Lichte complementa al señalar que la performatividad transforma tanto al intérprete como al espectador, generando un ciclo constante de significados. El

saber escénico inscrito en el cuerpo se transforma continuamente, superando las limitaciones de lo escrito y adaptándose a nuevos contextos y vivencias compartidas.

En el evento, la obra de Javier, marcada por una crítica mordaz, una sensibilidad excepcional y un compromiso con la resistencia social, encontró renovada vigencia a través de las interpretaciones de quienes compartimos su camino. Estas representaciones no se limitaron a reproducir sus textos, sino que los encarnaron, convirtiéndolos en actos performativos que invitaron a reflexionar sobre su relevancia contemporánea. Este proceso de resignificación ilustra lo que Barba y Savarese (2005) describen como un conocimiento imposible de capturar plenamente en palabras, pero que vive y evoluciona a través del cuerpo en acción. Como señala Féral (2002), la teatralidad preserva la memoria y la resignifica, permitiendo que el archivo vivencial se mantenga dinámico y vigente.

Según Pavis (1996), el archivo teatral funciona como un “mapa cultural” que traza conexiones entre el pasado y el presente, estableciendo un diálogo continuo y enriquecedor entre generaciones. En este sentido, el homenaje destacó la contribución individual de Riveros al mismo tiempo que posicionó su obra como un emblema que visibiliza y enriquece de manera significativa el panorama teatral contemporáneo, articulando las tensiones y resonancias de su tiempo con una vigencia que trasciende su contexto original.

En palabras del director, dramaturgo y expositor en el evento, Tomás Espinosa (2024):

La pérdida de un contemporáneo nos impulsa, inevitablemente, a reflexionar sobre nuestro propio recorrido, otorgando un peso renovado a lo que hemos construido colectivamente. Durante el homenaje, la obra de Javier se apreció no solo desde una perspectiva íntima y personal, sino también como un símbolo generacional que captura y da forma a las dinámicas de una época. Su trabajo, aunque no abarca la totalidad de la producción de su generación, encarna el espíritu y las inquietudes de las primeras dos décadas de esta camada artística.

La influencia de Javier trasciende los márgenes de la Universidad de Chile, permeando y enriqueciendo toda la escena teatral

santiaguina de su tiempo. Su legado se erige como una representación que, lejos de limitarse a una única institución, dialoga de manera transversal con las diversas miradas y experiencias teatrales de ese momento histórico. Esto lo convierte en un referente para comprender no solo el teatro de su generación, sino también las tensiones sociales, políticas y culturales que marcaron su contexto. (comunicación personal, 2024)

Por otra parte, durante el homenaje se demostró cómo las prácticas performativas mantienen el saber teatral vivo y en constante renovación. Diana Taylor (2003) complementa esta visión al afirmar que “el repertorio es un sistema de transmisión que incluye prácticas vivenciales, gestos, movimientos y expresiones orales” (p. 16). Este enfoque destaca cómo el conocimiento escénico se conserva y transforma más allá de los límites del archivo escrito.

Según Schechner (2006), el archivo performativo no es estático, sino un espacio de constante reinención, donde cada interpretación añade nuevas capas de significado. Los participantes no solo recordamos a Javier, sino que lo trajimos al presente, resignificando su legado para dialogar con las realidades actuales, cuestionar las estructuras sociales y explorar nuevas perspectivas creativas. Cornago (2015) refuerza esta idea al señalar que el archivo escénico documenta el pasado y lo proyecta hacia el futuro, permitiendo nuevas formas de creación y reflexión crítica.

En palabras de la actriz participante del homenaje, Bárbara Vera (2024):

Cuando pienso en Javier, desde la amistad y desde su trabajo, lo encuentro profundamente analizable, tanto teórica como social y políticamente. Sin embargo, también siento que su energía es visceral, algo que trasciende cualquier análisis. A pesar de que estuvimos en una exposición formal, sentados en una mesa, como en una presentación académica, el homenaje estaba cargado de una fuerza energética que removía tanto a quienes estábamos presentando como al público que nos escuchaba. (comunicación personal, 2024)

Creo que eso es lo que hace que la obra y el recuerdo de Javier sigan vivos, y no únicamente porque se haya ido hace poco, sino porque dejó una marca imborrable. Él marcó a una generación.

Su rabia, su resentimiento, su enojo y su humor fueron maneras de hacerse presente y de decir cosas que otros quizá no nos atrevíamos a expresar. En mi caso, tuve la oportunidad de actuar en textos de Javier y, al leerlos, sentía como si estuviera prestando mi voz a algo que él mismo estaba diciendo. Esos textos permanecen en un lugar muy profundo dentro de mí como actriz; no todos los textos logran eso, pero los de Javier sí. Eso es algo muy emocionante.

El día del homenaje, al leer sus palabras y exponerlas al público, se removieron muchas emociones. La herida todavía estaba abierta, y esa herida nos llevó a preguntarnos cómo hacerlo presente, cómo darle ese espacio de reconocimiento que tanto merece. Javier tenía esa capacidad de combinar emoción, lucidez e inteligencia en todo lo que escribía. Conocerlo, trabajar con él, compartir una amistad, era algo que removía constantemente. Javier era un ser sumamente atractivo, no solo por su personalidad, sino por lo que transmitía en sus textos, poemas y acciones. Su obra y sus decisiones siempre tenían un impacto. Como amiga y como actriz que trabajó con él, esta experiencia de hablar sobre su legado, escuchar a otros reflexionar sobre él y exponerlo en un espacio como este fue profundamente conmovedora. (comunicación personal, 2024)

Esta reflexión pone de manifiesto lo que Fischer-Lichte (2008) describe como la capacidad de la performance para generar experiencias transformadoras, donde las emociones y la memoria se entrelazan en un acto colectivo. La memoria del cuerpo desempeña un papel esencial en la transmisión generacional del conocimiento teatral. A diferencia de un archivo escrito, el archivo vivencial implica un aprendizaje activo, relacional y profundamente emocional. Durante el homenaje, los intérpretes y participantes experimentamos a Riveros en nuestras propias prácticas artísticas, perpetuando su influencia de manera tangible y emotiva. Este tipo de archivo no solo conserva la memoria, sino que la transforma.

El regreso a la universidad, después de años de práctica artística, me ha puesto en una encrucijada generacional, entre los grandes maestros de la actuación que marcaron mis primeros pasos y la nueva generación de estudiantes, cada vez más orientada hacia la

investigación y el archivo. Este rol de “bisagra” me permite conectar dos mundos que, aunque aparentemente separados, se enriquecen mutuamente. En mis primeros años de formación, el enfoque era principalmente práctico, centrado en la creación en escena, mientras que la investigación académica, aunque presente, no tenía el mismo peso. Hoy, el énfasis en la documentación y en la conservación del legado artístico ha cobrado mayor relevancia, lo que me ha llevado a replantear cómo entendemos y vivimos el arte escénico.

Este proceso me ha permitido comprender que documentar las artes escénicas es un acto de generosidad y responsabilidad, una entrega hacia quienes aún no han llegado al escenario, pero encontrarán en el archivo una fuente de inspiración y el impulso necesario para desarrollar sus propias propuestas artísticas. Como señala Turner (1982), las performances no solo reflejan la cultura, sino que la transforman. Así, el archivo deja de ser un simple registro de lo que fue para convertirse en un recurso esencial para lo que puede ser: un instrumento que desafía el olvido y celebra la totalidad del acto creativo.

Preservar el pasado de nuestra práctica escénica no solo honra a quienes contribuyeron a darle forma, sino que también establece un diálogo continuo entre el pasado, el presente y el futuro, conectando a quienes hicieron con quienes harán. En palabras de Cornago (2015), la creación y la preservación documental son dos caras de una misma moneda: mientras la creación empuja al arte hacia el descubrimiento y la renovación, la documentación lo sostiene y proyecta, otorgándole a cada obra el potencial de una segunda vida y perpetuidad en la memoria colectiva.

El arte, por su naturaleza fugaz y viva, encuentra en el archivo un eco que le permite prolongarse, ofreciendo una voz y presencia a creadores como Javier Riveros, cuya huella resulta difícil de plasmar solo en el recuerdo. Como estudiante que regresa con una práctica actoral consolidada, siento la responsabilidad de preservar y comunicar este legado, honrando la memoria de los artistas y transmitiendo el valor de su obra a las nuevas generaciones. No se trata únicamente de recordar a quienes nos marcaron, sino de reconocer que el archivo, el registro y la documentación también son formas de creación. A través de ellos, podemos revivir experiencias, enseñanzas y emociones, creando puentes entre lo efímero y lo duradero.

CONCLUSIÓN

El homenaje a Javier Riveros Basoalto destacó la relevancia del archivo vivencial en el teatro, consolidando la memoria corporal y la oralidad como pilares esenciales para la transmisión y preservación del saber escénico. Este acto reafirma la práctica artística como una forma legítima de investigación y de paso desafía las concepciones tradicionales de archivo, priorizando lo dinámico, lo efímero y lo vivencial por sobre lo estático y lo escrito. Este enfoque amplía las posibilidades del teatro como un espacio donde las experiencias individuales y colectivas convergen para formar un archivo vivo.

La integración de las perspectivas de Barba y Savarese (2005), Schechner (2006), Taylor (2003), Fischer-Lichte (2008) y Pavis (1996) permitieron un análisis profundo de las dinámicas que posicionan al teatro como un medio único para la transmisión del conocimiento cultural y artístico. Barba y Savarese (2005) subrayan que el cuerpo del actor “preserva un conocimiento que trasciende lo escrito y se manifiesta en la práctica” (p. 45), destacando la importancia de la experiencia encarnada en la transmisión intergeneracional. Fischer-Lichte (2008) complementa esta idea al señalar que la performatividad transforma continuamente las relaciones entre intérprete y espectador, estableciendo un ciclo de significados que mantiene vivo el arte escénico. Schechner (2006), por su parte, define la performance como un “archivo viviente, adaptable y en constante renovación” (p. 31), una idea especialmente relevante en este homenaje, donde las palabras de Riveros Basoalto no solo fueron evocadas, sino transformadas y resignificadas en un contexto contemporáneo. Taylor (2003), por último, aporta la noción de “repertorio” como un sistema de transmisión basado en la acción y la práctica, ofreciendo un marco que resalta cómo la memoria corporal se convierte en un vehículo clave para perpetuar y transformar el conocimiento escénico.

El homenaje también evidenció la riqueza de la interacción humana como el núcleo del archivo vivencial. Los gestos, palabras y silencios compartidos reactivaron el legado de Riveros y lo enriquecieron, estableciendo un diálogo intergeneracional que conectó a quienes lo conocieron con nuevas generaciones. Según Féral (2002), esta teatralidad de la interacción convierte al espacio escénico en un lugar de resistencia, donde los actos performativos rememoran, resignifican

y reconfiguran las narrativas de identidad y memoria. Este proceso trascendió el carácter conmemorativo del evento, convirtiéndolo en un espacio de creación y resignificación que reafirmó al teatro como un arte en constante evolución, capaz de responder a los desafíos del presente sin perder de vista las lecciones del pasado.

La obra de Riveros Basoalto, profundamente influenciada por su contexto sociopolítico y su experiencia personal como miembro de una generación nacida durante la dictadura chilena, ofrece una oportunidad para reflexionar sobre el rol del teatro en un país marcado por fracturas históricas y sociales. En este sentido, el archivo vivencial preserva la memoria colectiva además de actuar como una herramienta para resistir el olvido, confrontar la historia y fortalecer la identidad cultural. Según Cornago (2015), el archivo escénico tiene la capacidad de proyectar las experiencias pasadas hacia el futuro, transformándolas en herramientas para la innovación y el cambio social. El homenaje demostró que la transmisión vivencial puede convertirse en un acto de resistencia y creación, desafiando estructuras de poder y proponiendo nuevas formas de habitar el espacio escénico.

Este análisis invita a reconsiderar el papel del teatro no solo como un espacio de representación, sino como un laboratorio de memoria y transformación. En palabras de Pavis (1996), el archivo teatral actúa como un “mapa cultural” que conecta los vestigios del pasado con las posibilidades del presente y del futuro. En un contexto global dominado por la cultura escrita, el archivo vivencial emerge como una alternativa poderosa que pone al cuerpo y la experiencia en el centro del proceso. Este enfoque no solo es más inclusivo, al reconocer la diversidad de formas en que el conocimiento puede ser transmitido, sino también más dinámico, al permitir que el pasado permanezca vivo y se reinvente constantemente.

En el caso de Riveros Basoalto, el homenaje recuperó su obra y permitió reflexionar sobre su impacto artístico y humano en el teatro chileno. Así, este acto de memoria no fue un ejercicio estático de nostalgia, sino un ejemplo de cómo el archivo vivencial puede ser un espacio para el diálogo, la resistencia y la creación. Como señala Turner (1982), las performances tienen el poder de transformar las dinámicas culturales, un aspecto claramente visible en este

homenaje, donde las interpretaciones honraron el pasado y también abrieron nuevas posibilidades para el presente.

Finalmente, el homenaje subrayó la importancia de valorar y promover el archivo vivencial como una forma legítima de conocimiento y preservación cultural. Este tipo de archivo no conserva la memoria y también la transforma, permitiendo que nuevas voces y perspectivas enriquezcan el legado artístico. En un país como Chile, donde las heridas de la historia aún están abiertas, el archivo vivencial ofrece una herramienta para conectar a las personas con su pasado, para recordarlo y transformarlo en un medio de cambio y reconciliación.

Este encuentro no fue solo un tributo a un artista y su obra, sino por sobre todo una afirmación del poder del teatro como espacio de memoria, resistencia y renovación cultural. En cada gesto, palabra y silencio se reflejó la capacidad del archivo vivencial para mantener viva la memoria colectiva, dialogar con las realidades contemporáneas y proyectar un futuro que honra el pasado sin quedar atrapado en él.

REFERENCIAS

- Barba, E., & Savarese, N. (2005). *A dictionary of theatre anthropology: The secret art of the performer*. Routledge.
- Cornago, O. (2015). *Teatro y nuevas tecnologías: Escenarios de un nuevo milenio*. Cuadernos de Investigación Teatral.
- Féral, J. (2002). *La teatralidad: El paradigma perdido*. Paso de Gato.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Routledge.
- Pavis, P. (1996). *Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis*. University of Toronto Press.
- Riveros Basoalto, J. (2018). *Tiniebla*. Manuscrito.
- Riveros Basoalto, J. (2002). *Provincia señalada*. Manuscrito.
- Schechner, R. (2006). *Performance studies: An introduction*. Routledge.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.
- Turner, V. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. PAJ Publications.
- Bárbara Vera. (2024). Entrevista personal.
- Tomás Espinosa. (2024). Entrevista personal.

Recepción: 08/11/2024

Aceptación: 29/11/2024

Cómo citar este

artículo: Poblete, N. (2024). Homenaje a Javier Riveros Basoalto: Archivo vivo de la memoria escénica. *Teatro*, (12), 123-144. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77520>

Hacia un memorial del post-teatro: Archivo del LiceU.Chile 2000-2024

ABEL CARRIZO-MUÑOZ

Universidad de Chile

FABIOLA NEIRA

Proyecto Arde

RESUMEN

El presente artículo consiste en una descripción sintética, de carácter testimonial, de algunos de los principales hitos y acontecimientos acaecidos durante el periodo 2000-2024 relativos al historial de actividades y proyectos realizados por el Núcleo conocido como *LiceU.Chile* (Laboratorio de Investigación y Creación escénica de la Universidad de Chile), agrupación formada, a partir del año 2000, por el académico Abel Carrizo-Muñoz al interior del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (DETUCH).

Este colectivo de trabajo académico se constituye a comienzos del siglo XXI de manera libre, autónoma y voluntaria, generando así una de las primeras iniciativas al interior de una unidad académica universitaria en plantearse que los procesos de Investigación podían y debían vincularse a los procesos de Creación de modo interdisciplinar, en una época donde estas actividades no constituían funciones académicas relevantes en el ámbito universitario. Prueba de esto es que en esos años no se habían creado las mínimas estructuras de administración académica, capaces de orientar, supervisar y acompañar iniciativas como las que estamos dando cuenta, ni menos se contaban con recursos económicos para sostenerlas.

De entre una extensa y diversa labor académica realizada en el 1° cuarto del siglo XXI, se puede relevar la generación de una poética escénica conocida nacional e internacionalmente como *post-teatro* (*pt-t*), algunas de cuyas características estéticas se explicitan en el Manifiesto respectivo, que se incluye en este artículo.

Palabras clave: post-teatro, LiceU.Chile, interdisciplina, memorial, creación-investigación

ABSTRACT

The present article provides a concise, testimonial description of the main milestones and events that took place during the 2000–2024 period related to the history of activities and projects carried out by the group known as *LiceU.Chile* (Scenic Research and Creation Laboratory of the University of Chile). This collective was founded in 2000 by Professor Abel Carrizo-Muñoz within the Department of Theater at the University of Chile's Faculty of Arts (DETUCH).

This academic working group was established at the beginning of the 21st century in a free, autonomous, and voluntary manner, thus creating one of the first initiatives within an academic unit at a university to propose that research processes could and should be connected to creation processes in an interdisciplinary manner, during a period when such activities were not yet considered significant academic functions in the university setting. Evidence of this is that, at that time, no basic academic administrative structures had been developed to guide, supervise, and support initiatives like the ones we are describing, nor were there financial resources available to sustain them.

Among the extensive and diverse academic work conducted in the first quarter of the 21st century, the generation of the scenic poetics known nationally and internationally as *post-theater* (*pt-t*) stands out. Some of whose aesthetic characteristics are explained in the respective Manifesto, included in this article.

Keywords: post theater, LiceU.Chile, interdisciplinary, memorial, creation-research

1. DEL 'LICEU.CHILE' AL 'POST-TEATRO'

Con motivo del inicio del siglo XXI, el académico Abel Carrizo-Muñoz propone al interior del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile iniciar un Proyecto de Investigación-Creación que contribuya a generar una renovación de los lenguajes escénicos en el teatro chileno que estuviese acorde con las transformaciones culturales propias del nuevo siglo que estaba comenzando.

Para tal propósito, durante el decenio 2000-2010, fue convocando a un grupo de académicos, estudiantes y egresados de las disciplinas de Actuación y Diseño Teatral pertenecientes a la Universidad de Chile, más invitados externos, todos los cuales se integran a trabajar colaborativamente agrupados en el núcleo de investigación-creación, que al cumplir el 1° año de labor se conoce formalmente como *LiceU. Chile*, sigla que resume lo que es el Laboratorio de Investigación y Creación Escénica de la Universidad de Chile, iniciando una labor pionera e inédita en ese momento en el medio teatral chileno.

En una primera etapa de trabajo del LiceU.Chile se realizó una extensa etapa de investigación diagnóstica derivada de preguntas de investigación tales como: ¿Cuáles serían las causas que explicarían la general indiferencia del público nacional ante la diversidad de creaciones teatrales en nuestro país? ¿Qué explicaría la ausencia de público en la mayoría de las ofertas teatrales tanto en el ámbito capitalino como regional? ¿Qué producía que, por un lado, hubiese una pasión y una vocación tan consistente y arraigada por estudiar y crear obras teatrales, y, por otro, una falta de interés por consumir o asistir a presenciar esas mismas obras teatrales por parte de la ciudadanía?

Al final de esta etapa se llegó a una conclusión: que aunque estábamos conscientes que era un hecho que existirían hipótesis explicativas diversas o multifactoriales al respecto, nuestro trabajo investigativo debería centrarse en profundizar al interior del movimiento teatral chileno, es decir, establecer y explicitar cuáles eran las tendencias estéticas y creativas que prevalecían, en esa época, en la producción teatral chilena. Por lo que la fase siguiente de nuestra indagación se abocó a la tarea de establecer las características estéticas tanto de los géneros y tipologías estéticas predominantes en la escena teatral chilena como de los modos o procedimientos de producción de la mayoría de agrupaciones y colectivos de carácter profesional constituidos por los teatristas chilenos. Como resultado de la aplicación de esta premisa de trabajo, una de las conclusiones más relevantes fue que se producía una disyunción abismal entre las formas de producción teatral decimonónica, que predominaba casi sin contrapeso en casi toda la producción teatral chilena, y una sensibilidad otra, es decir, muy distante y divergente a cómo percibían las creaciones —la realidad y sus representaciones—, las nuevas generaciones de jóvenes chilenos.

En síntesis, producíamos Teatro con las características estéticas propias del siglo XIX para públicos del siglo XXI.

Así comenzó nuestra aventura por vincular investigación y Creación en un espacio de trabajo universitario como el LiceU.Chile, proceso que fue emprendido con más voluntad que apoyos y certezas, pues a inicios del siglo XXI nuestras universidades todavía eran instituciones que privilegiaban en la práctica sus labores docentes especialmente de pre-grado. Por ello, en ese tiempo las unidades de apoyo o acompañamiento en investigación y creación, en algunas unidades académicas de la Facultad de Artes, como el Departamento de Teatro, ni siquiera existían.

2. SÍNTESIS DE PROYECTOS Y ESPECTÁCULOS REALIZADOS

1. **OPERA PRIMA: Arte a escena** (2001), constituyó nuestro proyecto inaugural, donde se investigó alrededor de conceptos provenientes de disciplinas artísticas, especialmente de la Música, las Artes plásticas y el Cine, como fuentes expresivas.
2. **¡MAGARI...magari: Ciencia a escena!** (2003), corresponde al segundo proyecto donde se trabajó exclusivamente a partir de leyes, ideas, nociones, axiomas o conceptos provenientes del ámbito de la ciencia, particularmente de la Física, la Química, la Biología y la Agronomía.
3. **DE RERUM NATURA o De la Naturaleza de las Cosas: Filosofía a escena** (2005). En este proyecto se indagó en torno a la factibilidad de generar creación escénica a partir de conceptos, nociones y principios propios del saber filosófico. En esta ocasión se trabajó con intérpretes provenientes del ámbito de la danza contemporánea y con el texto *De rerum natura*, del poeta romano Lucrecio, que se caracteriza por ser un compendio de las principales teorías, conceptos, hallazgos y descubrimientos del mundo greco-latino antes de la era cristiana escrito en verso y prosa poética.
4. **HAMLET/post-teatro** (2008). Proyecto de Investigación-Creación que propone un diálogo, entre un modelo teatral particular, que es el *post-teatro*, con el modelo hegemónico de teatro representado por el texto de *Hamlet*, de William Shakespeare. Buena parte del valor específico de la presente propuesta, surge



Imagen 1.

KOR/post-teatro, del
Colectivo Dies Irae.



Imagen 2.

VIOLETA versus FONDART/
post-teatro, dirigida por
Abel Carrizo-Muñoz.
Fotografía de Franco
von Arx.

del hecho que es uno de los primeros intentos por producir un espectáculo escénico teniendo como génesis el relacionar, en un mismo momento y lugar, dos modelos que conciben el teatro de manera diametralmente opuesta: el paradigma representacional, atado a la literatura dramática, por un lado, y por otro el emergente *post-teatro*, con su carga presentacional e instauradora.

5. **EL ESPEJO DEL ALMA/post-teatro** (2009) fue un proyecto orientado a crear una obra artística —predominantemente visual y lúdica— conformada por diversas y variadas situaciones, sensaciones, signos, imágenes inéditas, atmósferas sugerentes y formas de notable belleza y originalidad que se creó teniendo como pilar inspirador a los ESPEJOS en sus múltiples variantes. El espejo es un objeto de gran singularidad y complejidad e inspirador de variadas situaciones y acciones que han sido determinantes para la psique, el ánimo y la emocionalidad, no solo humana sino de prácticamente todos los seres vivos. Este proyecto fue elaborado para que pueda ser disfrutado por todo tipo de público sin distinción de edad, condición social o cultural de ninguna especie.
6. **VIOLETA versus FONDART/post-teatro** (2023) también se enmarca estéticamente en los principios del *post-teatro*, propuesta impulsada en el contexto del Laboratorio de Investigación y Creación Escénica de la Universidad de Chile y, desde el punto de vista temático y conceptual, en las tensiones generadas en la relación de los procesos de creación artística y los dispositivos institucionales y administrativos existentes en el área del financiamiento público en una sociedad hegemonizada por las doctrinas neoliberales y los modelos industriales de producción.

3. INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA

Durante el periodo que abarca este informe ocurrieron algunos acontecimientos importantes y significativos, por lo que nos permitimos incluir información acotada y relativa a otros procesos:

Espectáculos de post-teatro surgidos fuera del LiceU.Chile:

a. **Dies Irae:** El colectivo teatral dirigido por Simón Silva Quezada, ex alumno del Magister en Artes con mención en Dirección teatral de la Universidad de Chile, se fascina con esta poética y durante dos años

trabaja con Abel Carrizo-Muñoz como su asistente, periodo durante el cual se forma teórica y prácticamente en *post-teatro*. Producto de este permanente y riguroso aprendizaje, Simón Silva y el colectivo Dies Irae estrenan dos espectáculos representativos de esta corriente escénica: *KOR/post-teatro*, estrenado en la Sala Lastarria 90 el año 2010, y *UN DIA/post-teatro*, estrenado en el CEAT el año 2016.

b. Compañía de teatro de la Universidad de Antofagasta: Durante el año 2010 la única compañía teatral con elenco estable en Chile, invita a Abel Carrizo-Muñoz a trabajar con un grupo de alrededor de treinta artistas nortinos para crear un espectáculo original que investigara en las culturas y las formas de vida que habrían habitado en el desierto más árido del mundo hace más de 10.000 años antes de Cristo. Este trabajo investigativo dio origen a una creación que se conoció como *ATACAMA ORIGINAL/post-teatro* y que se estrena en la Sala Pedro de la Barra, donde realiza una temporada de gran impacto cultural y muy valorada artísticamente.

4. TALLERES DE POST-TEATRO

Algunos ejemplos de actividades formativas realizadas en Chile y en el extranjero:

- Escuelas de Temporada DETUCH, Facultad de Artes. Universidad de Chile.
- Festival ZICOSUR en Antofagasta.
- Festival FESTEJA, Valdivia.
- Teatro del Desierto, Cía. La Favorecedora, Antofagasta.
- Instituto del Teatro, Argentina.
- Facultat de Filología. Universitat de Valencia, España.
- Escuela Artes Escénicas, Universidad de San Pablo, Brasil.
- Doctorado en Artes Vivas, Universidad de Sevilla, España.
- Casa del Jardí, Tarragona, España.

A estas actividades docentes habría que sumar una infinidad de charlas y ponencias realizadas por Abel Carrizo-Muñoz, integrantes y ex integrantes del *LiceU.Chile* en numerosos encuentros nacionales e internacionales de carácter teatral y/o artístico.

5. MANIFIESTO PROVISIONAL POST-TEATRO/PT-T 2024

Quiénes somos responsables del surgimiento del *post-teatro* (*pt-t*), es decir, los que hemos sido parte de este persistente proyecto colectivo, ponemos a disposición el resultado de estas investigaciones llevadas a cabo durante casi una década como una ofrenda solidaria no solo para todos nuestros pares profesionales de las Artes Escénicas, sino que muy especialmente para que lo hagan suyo todas las personas motivadas por mejorar, ampliar e incrementar la calidad de la existencia y de la vida de nuestras comunidades.

Por lo tanto, la existencia del *post-teatro* puede entenderse como una contribución del teatro chileno al incremento de la influencia social del Arte Teatral a través de la ampliación y la diversificación de los lenguajes escénicos, considerando las directrices culturales propias del siglo XXI.

El presente documento fue elaborado al cabo de varios años de investigación al interior de un espacio de trabajo o núcleo de investigación denominado LiceU.Chile (Laboratorio de Investigación y Creación Escénica de la Universidad de Chile). En dicha instancia tomaron parte variados y distintos equipos de creadores convocados en distintos años y para distintos proyectos, los que colectiva, y probablemente de modo inconsciente, generaron las bases a partir de las cuales nace este manifiesto por lo que este no es sino la síntesis de años de trabajo práctico en el que tomaron parte cerca de medio centenar de creadores teatrales.

Asimismo, es pertinente puntualizar que la redacción inicial del mismo fue materializada recién en el mes de Febrero de 2009, prácticamente 8 años después de haberse iniciado el presente proyecto de investigación-creación al interior de la Universidad de Chile, bajo el placentero e inolvidable entorno de Chacras de Coria (Mendoza) y la Laguna de Aculeo (Santiago).

A partir de allí, dicho texto fue revisado por varios integrantes y asesores del LiceU.Chile, configurándose finalmente el presente *Manifiesto provisional del post-teatro/pt-t*.

Manifiesto provisional *post-teatro/pt-t* 2024

Lo que de ahora en adelante reconoceremos como *post-teatro/pt-t* estará definido por las siguientes máximas:

1. El *post-teatro/pt-t* corresponde a una poética escénica definida y particular, dotada de su correspondiente metodología de trabajo que la sostiene, respalda y reproduce, generada en los albores del siglo XXI por un núcleo de creadores teatrales chilenos liderados por Abel Carrizo-Muñoz desde prácticas escénicas concretas, por lo tanto, jamás debe entenderse o confundirse como fruto, derivación o resultado de influencias, elucubraciones o propuestas socio-culturales de teóricos o estudiosos del teatro contemporáneo centroeuropeo. Particularmente nos estamos refiriendo a las propuestas del teórico alemán Hans Thies Lehmann planteadas en su libro *Teatro Postdramático*.
2. La consistencia de esta forma teatral específica y definida que podemos identificar como *post-teatro/pt-t* se basa en los siguientes fundamentos:
 - a. La facultad de constituir una Poética capaz de integrar una serie o conjunto de características formales o estéticas que logran configurar un sistema expresivo coherente capaz de distinguirse de otras formas de expresión escénica.
 - b. La capacidad de producir y reproducir dicha Poética es posible gracias a que se ha logrado establecer una batería de instrumentos o herramientas, protocolos y pautas procedimentales que constituyen una metodología de trabajo funcional y eficaz para la generación de una variedad ilimitada de expresiones escénicas reconocibles como obras propias o representativas de esta corriente teatral.
3. El *post-teatro/pt-t* como poética particular adhiere o forma parte de modo esencial e irrenunciable al universo del Arte con todos los deberes y derechos que tal adscripción implica. El *post-teatro/pt-t* como expresión artística genera sus signos fundamental y recurrentemente desde lo propiamente estético, es decir, desde el exclusivo e irremplazable plano de la forma, por lo que las consideraciones de carácter ideológico, psicológico, sociológico o político, aunque son tocadas, no gobiernan ni rigen ni determinan

el quehacer artístico consciente o intencionalmente por parte de sus creadores, salvo involuntaria y excepcionalmente.

4. Consideramos fundamental el rol del receptor como el destinatario de todos nuestros esfuerzos creativos, por lo que las personas agrupadas colectivamente en la noción de lo que se conoce como el público o destinatario constituye nuestro foco de atención principal, entendiendo por destinatario el ámbito de la percepción del receptor, como su espacio propio y natural desde donde pueden o deben emerger libremente todo tipo de interpretaciones, siendo cada una de ellas válida solo por el hecho de surgir desde la individualidad o subjetividad de cada ser humano que constituye el público de nuestros espectáculos; por lo tanto, la diversidad de interpretaciones es legítima.
5. El *post-teatro/pt-t* en su condición de opción artística particular, aspira a superar el carácter de mero reflejo o comentario acerca del mundo y la realidad a la que ha sido confinado por siglos el Teatro, siendo capaz de crear nuevos mundos o realidades otras, solo posibles de existir en el libre, indomable e indomesticado imaginario personal y el espacio escénico del arte teatral.
6. En el *post-teatro/pt-t*, asumimos que la música es el modelo ejemplar que mejor expresa su identidad, su razón de ser y su sentir. Tal como la música, el *post-teatro/pt-t* no refleja ni representa nada específico de la realidad, sino que está allí porque tiene derecho a estar en el mundo por sí mismo, no en lugar de nada ni representando a nadie, sino porque siendo leal a sí mismo, es decir, expresándose autónoma y cabalmente a sí mismo, sirve al conjunto de la humanidad al ensanchar sus posibilidades perceptivas y sus experiencias de vida.
7. Reconocemos que uno de los mayores obstáculos que el *pt-t* debe enfrentar son los prejuicios que limitan la percepción de vastos sectores sociales sometidos a formas representacionales dominadas por la sobrevaloración de contenidos, que limitan la apreciación del Teatro a su dimensión ideológica y no estética. Es decir, en la tradición dominante o lo que nosotros identificamos como el **modelo hegemónico de Teatro**, las obras de Teatro deberían transmitir mensajes que el público estaría obligado siempre a entender de modo claro y unívoco. Muy por el contrario,

el *pt-t* funda su estatura y dignidad moral en que su mayor aspiración es contribuir al enriquecimiento espiritual de los seres humanos a través de las experiencias y el conocimiento estético. Por todo ello, explicar en qué consisten las obras de *post-teatro* es tan vano, frustrante e inútil como tratar de explicar en qué consiste una sonata de Beethoven, un nocturno de Chopin o una Sinfonía de Mahler. O en Artes Visuales tratar de explicar lo que expresa un cuadro de Mondrian, Kandinsky o Roberto Matta.

8. Nada más ajeno al *post-teatro* que la dramaturgia previamente escrita, el uso de la palabra y el diálogo como principales herramientas comunicativas, las historias o argumentos estructurantes, la noción de Actuación y personaje y las manifestaciones de realismo y sicologismo que reinan en el modelo hegemónico del Teatro.
9. En el *post-teatro* se trabaja a partir y en torno a los siguientes recursos expresivos :
 - cuerpo
 - espacio
 - materialidad
 - sonoridad
 - visibilidad
 - presencialidad
10. Cuando en el *pt-t* se trabajan proyectos centrados en la materialidad de los objetos, dichos objetos pierden toda finalidad o función práctica y sólo adquieren legitimidad en nuestra poética siempre y cuando puedan generar, expresar o instalar signos de alto o gran valor estético o formal.
11. Los principios movilizados y reconocibles en el *post-teatro*, los que imponen su fuerza incontenible, la apetencia obsesiva, la búsqueda viciosa, son:
 - la belleza
 - la perfección

- la armonía
- lo natural
- el contraste
- la exactitud
- la variedad
- lo lúdico
- lo inédito
- la intensidad

12. En el *post-teatro*, todo lo que parece suceder ocurre efectivamente: el intérprete, sea actriz o actor, salvo necesidades expresivas excepcionales, jamás actúa, es decir, no hace como si hiciera que hace lo que hace, sino que todo lo que hace lo hace real y concretamente. En síntesis, en el *post-teatro* no hay espacio para la simulación, salvo que constituya un recurso expresivo específico y consciente, es decir, debe explicitarse o ser puesto en evidencia por el artista para que sea perceptible para el receptor.
13. El *post-teatro* parte por asumir que en el vacío inicial, en la nada original está su fortaleza, por ello busca instalarse en un espacio cero, en una página en blanco, en un abismo, y desde allí, desde esa nada comienza a moverse, a oler, a husmear, a rastrojear, a explorar, a indagar y a investigar con ansias, obsesión y perseverancia en las infinitas posibilidades que propone el contacto o la interacción, principalmente con 4 fuentes de inspiración o detonadores:
- objetos
 - conceptos
 - sonidos
 - imágenes
14. Crear **la escena inédita** es la aspiración suprema que alienta, anima y motiva nuestro quehacer. Entenderemos por escena inédita, la que está constituida por un tipo de hechos, signos, acciones, sucesos que:

- a. Son artificiales o no naturales, es decir, nunca se podrían dar en la realidad o que nunca antes se han visto y que solo pueden tener lugar en ese espacio único, libre y definitivamente privilegiado que es el espacio escénico.
- b. Si apareciera una escena representacional o realista, sería una escena rupturista, revulsiva, provocadora, extraña o violenta, capaz de poner en tensión, ridiculizar o ironizar en torno a las convenciones, el sistema de creencias, costumbres, lugares comunes y la moralidad restrictiva y represiva propias de la cultura burguesa y conservadora que no hace otra cosa que obstaculizar, limitar o minimizar los espacios de libertad a los que tiene derecho y a las que podría y debería aspirar toda la humanidad.
15. El *pt-t* tiene pretensión universal en la singularidad y subjetividad de cada individuo interpretador. Dicho individuo no requiere de competencia cultural alguna para percibir, disfrutar y apreciar las obras de *post-teatro*. En Teatro es bien difícil encontrar una manifestación más democrática y accesible que el *pt-t*, pues cualquier persona puede encontrar tanto un espacio de expresión y creación en él, como cualquier ser humano lo puede disfrutar y apreciar como espectador.
16. El fracaso del *pt-t* estaría determinado por :
- la falta de originalidad,
 - lo predecible,
 - el plagio,
 - lo aburrido,
 - lo hermético,
 - lo superficial
 - la ajenidad,
17. El *pt-t* pretende poner en entredicho la afirmación que sentencia que todo **signo** es siempre un compuesto de **significante** y **significado** en el sentido que nuestra responsabilidad y atención se concentra y se ocupa del signifiante, entendiendo que el plano del significado es atribución y derecho del público receptor.

18. El régimen metodológico y los protocolos técnicos que rigen el *pt-t* son de gran estrictez y severidad, por lo que deben ser respetados íntegramente con exactitud y devoción, única garantía que permitiría preservar el rigor formal o estético de esta poética teatral. Dicho esto y precisamente gracias a la fortaleza estilística del *pt-t* en la constitución de sus módulos, secuencias o segmentos creativos, es lícito y hasta necesario el permitir la presencia o la existencia de signos o expresiones rupturistas, entendiendo por éstas a aquellas expresiones que no corresponden a búsquedas propias del *pt-t*.
19. Se debe entender como expresiones rupturistas, en relación al *post-teatro*, las que se constituyen en 3 matrices o áreas que identificaremos como:
 - a. El factor humano se manifiesta en la expresión de signos, hechos o situaciones propias del universo biográfico de las personas que individual y colectivamente componen nuestros equipos humanos para cada proyecto creativo, y su régimen predominante es la naturalidad, la sencillez, la autenticidad y espontaneidad de las conductas y el quehacer humano.
 - b. La escena antiburguesa
 - c. La explicitación de la artificialidad o convencionalidad teatral
20. Excepcionalmente, algunas de las disposiciones precedentes, por relevantes que sean, pueden ser ignoradas o modificadas en atención a que, por sobre todo dogma u ortodoxia, presidirán siempre nuestro quehacer el valor supremo de la expresión artística y la necesidad irrenunciable a la libertad creativa.

Anexo. Metodología de trabajo del post-teatro o pt-t

En relación a la generación de una metodología de trabajo conducente a producir manifestaciones propias del *post-teatro*, es pertinente aclarar que nunca, en sus inicios, se planteó el propósito de crear un tipo o un modo determinado de Teatro, una Poética, como el que ahora podemos catalogar de *post-teatro*; por lo tanto menos se nos pasó por la mente la posibilidad de elaborar pautas, procedimientos o técnicas para producir algo que no estaba prefigurado ni siquiera en el plano de las ideas.

El disponer hoy de una metodología codificada y, por ende, con una suficiente y verificable eficacia, no es para nada fruto de un diseño intelectual ni de una concepción a priori, sino más bien el producto de un trabajo de teorización o conceptualización derivado o resultante de un conjunto amplio y variado de prácticas escénicas; es decir que constituye el levantamiento teórico sobre un proceso de trabajo práctico, concreto, desarrollado durante un periodo de alrededor de una década y durante el cual paulatinamente van apareciendo una serie de procedimientos recurrentes, los que empezarán a constituir la base de trabajo del *LiceU.Chile* y, por consecuencia, lo que hoy constituye la metodología de trabajo que permite producir creaciones de *post-teatro*.

En principio, el desarrollo detallado de esta metodología se podrá conocer en Talleres especialmente diseñados para transmitir o compartir esta modalidad, los que estarán a cargo de su creador y/o quienes se hubiesen formado con éste y estén expresamente habilitados y autorizados para enseñar la metodología que conduce a crear expresiones de *post-teatro*.

6. DOCUMENTACIÓN DE PROCESOS DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN ESCÉNICA

Antecedentes

Las actividades de registro y respaldo documental de los procesos de creación escénica no constituyen una práctica habitual para el mundo de los teatristas dedicados a esta actividad artística de índole profesional. Las razones que explicarían la precariedad general del archivo teatral o escénico pueden ser muchas y muy variadas, pero el hecho es públicamente conocido y aceptado por sus cultores, sin mayor reflexión y cuestionamiento.

La impronta esencialmente efímera y aurática que caracteriza a los hechos teatrales y escénicos, no estimulan su registro, ya sea por la suspensión, la fijación, petrificación o encapsulamiento que implican; por el mismo hecho de su volatilidad se hace imperioso su registro documental, aunque implique cercenar una actividad artística caracterizada por su vitalidad y dinamismo. Esta documentación, aunque no dé cuenta de la complejidad y especificidad del acontecimiento escénico, al menos retiene en jirones la ropa que los cubre y a través de ellos podemos indagar en

algunas nomenclaturas que dan cuenta de ese suceso que ocurrió en un escenario y se anida en informes y borrosos recuerdos.

Por lo anteriormente expuesto, estamos muy motivados en concretar esta alianza entre el *LiceU.Chile* y *ARDE* para reconstruir todo lo que se pueda de un acontecer que está lleno de vestigios por reflotar y rescatar. El proyecto “Memorial del post-teatro: Archivo del LiceU. Chile (Laboratorio de Investigación y Creación Escénica de la U|niversidad de Chile) 2000-2024”, tiene como objetivo recopilar, sistematizar, archivar y difundir el material derivado de los procesos de investigación y creación de los espectáculos realizados por LiceU. Chile entre los años 2000 y 2024. El corpus de investigación está integrado por varios metros lineales de material impreso y 500 GB de material digital, de entrevistas, críticas, encuestas, artículos, bitácoras de trabajo, videos, prensa, registros sonoros y fotográficos, entre otros, Este proyecto busca contribuir al registro y preservación de la memoria de los fenómenos escénicos desarrollados a principios del siglo XXI en Chile, con investigación y análisis documental que genere un registro archivístico, resguardando la memoria de una de las primeras iniciativas interdisciplinarias de investigación-creación desarrolladas en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

Etapas del proyecto:

1. Investigación preliminar y recopilación de documentos.
2. Análisis documental, esquema de clasificación y descripción de series documentales
3. Registro e inventario.
4. Conservación básica materiales físicos.
5. Selección para diseño material de activación
6. Preservación digital.
7. Disposición final de los materiales de archivo.
8. Diseño mini sitio colección 30 documentos seleccionados, alojados en la plataforma proyectoarde.org.
9. Actividades de mediación, difusión y lanzamiento en Universidad de Chile, UAR y Centro Cultural de España.

La descripción de la colección y los documentos se realizará según el modelo de metadatos y estándar internacional Dublin Core, ampliamente reconocido, que facilita la interoperabilidad, permitiendo que los documentos sean fácilmente localizables y utilizables en diversos contextos. La descripción incluirá información sobre su autoría, contexto de creación, contenido temático, y su relevancia dentro del corpus general. Una vez descritos y catalogados, una selección de 30 documentos se ingresarán y publicarán en Omeka, un software libre y de código abierto para la gestión y difusión de colecciones digitales de archivos, museos y bibliotecas y se alojarán en la plataforma digital proyectoarde.org. La elección de esta plataforma no es casual, ya que se trata de un espacio reconocido por su compromiso con la preservación y difusión de materiales relacionados con las artes y que busca visibilizar y poner en valor la diversidad de oficios dentro de las artes escénicas, generando un espacio para compartir los saberes y especificidades del campo. La plataforma se asegura que los documentos estarán disponibles para una amplia audiencia, incluyendo estudiantes de artes escénicas, investigadores y el público en general, tanto a nivel nacional como internacional. La accesibilidad global de la colección permitirá que los resultados del proyecto trasciendan las fronteras, contribuyendo al diálogo internacional en el campo de las artes escénicas.

Finalmente, el proyecto espera generar un corpus de documentos que represente la memoria de los procesos de creación desarrollados en el trabajo experimental del LiceU.Chile, durante el periodo del 2000 al 2004. Este corpus estará compuesto por una variedad de materiales, tales como entrevistas, bocetos de escenografía, fotografías, videos, entre otros. Su importancia radica en su capacidad para proporcionar una perspectiva de cómo se han llevado a cabo los procesos creativos en el ámbito de las artes escénicas en Chile, aportando no solo en el registro histórico, sino también en su utilización en tanto recurso pedagógico y de investigación. Los documentos recopilados permitirán reflejar la diversidad de enfoques y metodologías utilizadas en la creación escénica, lo que contribuirá al enriquecimiento del conocimiento de este campo.

Recepción: 04/11/2024

Aceptación: 25/11/2024

Cómo citar este

artículo: Carrizo-Muñoz, A., Neira, F. (2024). Hacia un memorial del post-teatro: Archivo del LiceU. Chile 2000-2024. *Teatro*, (12), 145-161. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77521>

Grínor Rojo. Muerte y resurrección del teatro chileno

HÉCTOR PONCE DE LA FUENTE

Universidad de Chile

RESUMEN

En este ensayo recorreremos algunos aspectos significativos de la trayectoria académica de Grínor Rojo, particularmente en lo relativo a su trabajo crítico e historiográfico en torno al teatro chileno y latinoamericano, donde destacan dos obras hoy reconocidas como clásicas para los estudios teatrales y literarios: *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo* (1972) y *Muerte y resurrección del teatro chileno* (1985).

Palabras Clave: Teatro chileno, teoría crítica, historia, discursos testimoniales e historiográficos, modos productivos

ABSTRACT

In this essay we review some significant aspects of Grínor Rojo's academic career, particularly in relation to his critical and historiographical work on Chilean and Latin American theatre, where two works stand out today recognized as classics for theatrical and literary studies: *The Origins of Contemporary Hispanic American Theater* (1972) and *Death and Resurrection of Chilean Theater* (1985)

Keywords: Chilean theater, critical theory, history, testimonial and historiographical discourses, productive modes

Hace ya poco menos de un mes que visité a Grínor Rojo en su casa de La Reina. De nuevo, y después de 23 años, el mismo camino escarpado, la difícil peregrinación hasta la casa de uno de mis maestros. Con suerte, una vecina me ayudó a entrar (no funcionaba el timbre ni la campana de la puerta de entrada; el taxi me dejó apenas me bajé y toqué el citófono). Finalmente apareció el jardinero y después la figura de Grínor. Por fin entramos a la casa y comenzamos a recuperar parte de su laboriosa y retentiva memoria.

Su primer libro, en rigor, su tesis doctoral, fue escrita “con pantalones cortos”. *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo* (1972) es un clásico entre estudiantes de literatura y teatro. O al menos así ocurría hasta 2001-2003, cuando el autor de estas líneas cursaba el Doctorado en Literatura en la Facultad de Filosofía y Humanidades. También ese verdadero “incunable” del que les quiero hablar en esta presentación: *Muerte y resurrección del teatro chileno*, publicado en 1985.

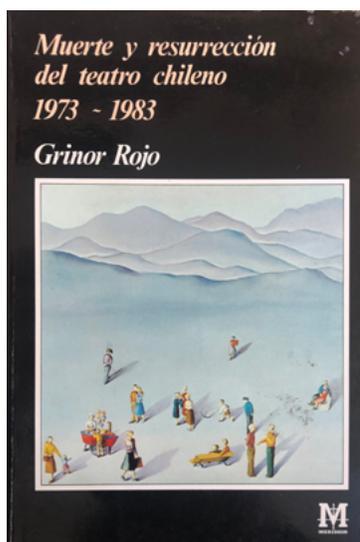


Imagen 1 (izq).

Portada *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo* de Grínor Rojo. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Imagen 2 (dch).

Portada *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983* de Grínor Rojo. Ediciones Meridión.

Grínor escribió sobre teatro mucho antes de convertirse en un profesor y estudioso de culto para interesados en el canon latinoamericano, la teoría crítica latinoamericana o la novela chilena. Y en el teatro sobresalió y aún sobresale su estudio sobre las distintas fases de la modernidad. Lector sistemático de aquellas voces fundacionales de la teoría y la historiografía literaria en Hispanoamérica, su impronta como académico en esa época en que yo era un distraído estudiante de Doctorado era, sin duda, un referente, un modo tal vez demasiado exigente (como antes, dirán muchos) de entender el oficio de docente de posgrado. Recuerdo nítidamente que Grínor llegaba a clases con unas hojas impresas que leía y comentaba de manera diligente, como una verdadera puesta en escena a la vez compleja y seductora. Sus clases estaban escritas y los estudiantes escuchábamos con una suerte de excitación nerviosa.

El libro sobre los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo tiene un respaldo considerable —revisión y consulta de fuentes bibliográficas, discusión en torno a los criterios historiográficos—, pero tal como lo declara el mismo autor, su anclaje epistémico no estuvo a la altura de esa fase inicial, en la que destaca un amplio margen de referencias que ubica a este texto dentro de los documentos canónicos de la historiografía crítica del teatro. *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983*, cuya única edición se hizo en el exilio, es un libro de uso recurrente entre investigadores, docentes y estudiantes. Su fuerza, y yo diría, su actualidad, radica en la manera como Grínor agrupa las distintas expresiones del teatro chileno, ensayando, tanto de manera teórica como testimonial, un campo que en esa época desafiaba los márgenes de un sistema teatral oficial.

Este recuento crítico da forma a un archivo en el que destaca la semblanza sobre los festivales de teatro campesino y obrero, organizados por estudiantes de la Universidad de Chile y la Universidad Católica, el desarrollo de un teatro comercial, las expresiones universitarias en regiones y también el teatro aficionado. En su reactualización de 2023, Rojo completa algunas dimensiones que en la primera edición del artículo, en cuyo origen debemos leer la insinuación de *Muerte y resurrección del teatro chileno*, reflejan el propósito histórico —reconstruir las distintas escenas dentro de la conformación de un campo discursivo como el teatro chileno de antes y después de la dictadura— y crítico, mediante el análisis y la interpretación de las condiciones materiales y hasta culturales que definen la impronta de las diversas prácticas en sus respectivos territorios.

Hay que recordar los antecedentes inmediatos en esta labor crítica iniciada por Rojo (1985), teniendo como base un par de referencias obligadas en el dominio de los estudios teatrales en Chile, como por ejemplo las de Orlando Rodríguez (1961, 1965), Julio Durán Cerda (1959, 1970), Domingo Piga (1963), Enrique Bello (1966), Mario Cánepa (1966) y Teodosio Fernández (1976), entre otros. Por otra parte, a nivel de la historiografía latinoamericana, debemos constatar que el trabajo de revisión bibliográfica desarrollado por Rojo (1972, 1985) comienza por el esquema generacional de José Juan Arrom (1963), pero que como bien señala el mismo Rojo en 2022 (Seis anotaciones sobre historiografía literaria latinoamericana, pp.157-233)¹, nos lleva hasta un primer artículo publicado por el

1. Este capítulo es en sí mismo un ensayo, el que tiene como anáfora el primer capítulo de *Crítica del exilio* (Práctica de la literatura, historia de la literatura y modernidad literaria en América Latina, pp. 13-52). La diferencia entre esta versión y la que hemos referido en el cuerpo del texto es que en esta última — *Proposiciones. Ensayos de teoría crítica* (2022, pp.157-233)— se aborda de manera aún más profunda la transición que opera al interior del modelo historiográfico predominante, así como el creciente desarrollo de una teoría crítica latinoamericana de la que el propio Rojo forma parte.

crítico cubano en 1961: Sobre la primera generación criolla en Hispanoamérica (1564-1594).

Pero en el largo recorrido que propone la revisión bibliográfica de Rojo (2022) surgen otros aspectos que conviene tener presentes a la hora de examinar los afluentes que podrían haber incidido tanto en *Orígenes* como en *Muerte y resurrección*. Se trata de un examen en el que sobresale la influencia de Henríquez Ureña y José Antonio Portuondo como protagonistas de una escena no positivista, sumado a un par de menciones en las que se distingue el trabajo de Alfonso Reyes y Roberto Fernández Retamar, dos voces fundamentales en el debate historiográfico y teórico que deberían haber influido en la propuesta de Arrom (1963).

Si tomamos en consideración estos antecedentes, sin duda el ejercicio periodizador y crítico impulsado por Grínor Rojo desde 1972 puede considerarse en el umbral de una transición que va desde la impronta diacrónica hasta una perspectiva centrada en el examen crítico de las condiciones de producción de los discursos teatrales en Latinoamérica y Chile. De lo que se trata, sobre todo si pensamos a partir de las indicaciones que ofrece el propio autor, es de asumir que la historia del drama —y por extensión, del teatro en su más amplia dimensión— es una historia de historias, es decir que “significa que ella lo es en primer lugar de una praxis en relación con el modo productivo que la cubre en su totalidad” (Rojo, 2022, p.116). Pero también significa que dentro de esta praxis conviven otras historias derivadas de otras acciones específicas, las que sin duda dan cuenta de los modos productivos que les son inherentes. De ahí, entonces, que resulte muy apropiado señalar que los modos de producción “se articulan siempre en estructuras complejas, dentro de las cuales uno de ellos recabará estatuto de dominio y haciendo que los otros se dispongan con respecto a él en una relación de coexistencia, de alianza o de contradicción” (p.116).

Podemos tomar como ejemplo de esta dinámica al surgimiento de los teatros universitarios, que como bien dice Teodosio Fernández (1976) podría situarse en el marco de un movimiento universitario surgido a partir de 1930 en toda Hispanoamérica (de hecho Knapp Jones (1956) sitúa el inicio de estos proyectos en 1928, con la fundación del Teatro Experimental Ulises en México, gracias al

impulso de Villaurrutia, Novo y Gorostiza. Nuestra contraparte en Chile es la creación, en 1934, del Centro de Arte Dramático, obra del entonces estudiante del Instituto Pedagógico Pedro de la Barra). En ese fenómeno en específico, la emergencia de modos de producción determinados —basados, como ya se sabe, en la búsqueda de una expresión teatral propia sustentada en una técnica moderna— supone una pugna entre “experimentales” y “profesionales” no sólo en lo relativo a la competencia, sino, por sobre todo, a la ausencia de vitalidad y de magia que estos últimos veían en los primeros. Sin embargo esa rivalidad inicial fue derivando en una imitación y más tarde en la colaboración más o menos armoniosa entre las partes. De modo tal que si interpretamos con objetividad lo que Rojo (1985, 2022) nos quiere decir respecto de los modos de producción, debemos asumir —paráfrasis mediante— que debido a las variaciones que operan al interior del campo teatral, el o los modos contradictorios logran desplazar al discurso dominante, reorganizando la estructura en función de un nuevo centro, es decir, de un nuevo modo de producción dominante. (Cabe añadir que en lo precedente a la escena universitaria, Julio Durán-Cerda (1959) describe los aportes de las compañías extranjeras que viajaban de manera interrumpida desde principios de siglo, y que en 1917, a juicio suyo, conformaban una cifra señera en el desarrollo del teatro chileno, sumado al esfuerzo de aquellas compañías dedicadas al *género chico* (espectáculos de tipo revesteril y zarzuelesco), al nacimiento de la primera compañía profesional chilena, surgida ese mismo año, y a la realización de los primeros estrenos en los escenarios de provincias que luego se medían en el “exigente medio capitalino”. En esa escena que antecede al surgimiento de los teatros universitarios, sobresale el aporte de realizadores como Enrique Báguena, Arturo Bührlé, Evaristo Lillo y Nicanor de la Sotta, quienes serán sucedidos por Alejandro Flores, Rafael Frontaura y Pedro Sienna. Esta es la antesala del predominio que luego tendrán los teatros universitarios, comenzando por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile).

Si bien la propuesta argumentativa en *Muerte y resurrección* dice relación con la necesidad de conectar una historia teatral interrumpida por el Golpe de Estado de 1973, no es menos cierto que su impulso es más o menos cercano a otros derroteros críticos

transitados por Grínor Rojo desde su exilio en Estados Unidos (estoy pensando en los ensayos que conforman *Crítica del exilio* (1989), por citar un caso, y en donde aparece una primera versión de sus anotaciones sobre historiografía literaria latinoamericana). De tal modo que podemos observar en esta historia crítica del teatro chileno otro de los trayectos no derivativos tendientes a configurar un mapa, lo más amplio y diverso posible, con el que la tradición teatral chilena dinamiza su lábil fisonomía al mismo tiempo que establece una relación de complejidad con la historia cultural que la sostiene. Como una suerte de guiño al trabajo de Henríquez Ureña publicado en 1945 (*Las corrientes literarias en la América hispánica*), tengo para mí que Rojo produce una historia del teatro chileno “con significado”²² en la que aparecen representadas las diversas escenas de un sistema teatral en plena fase de consolidación.

Algunos de los datos recabados en el libro de marras se pueden contrastar con un par de referencias obligadas, como la *Breve historia del teatro latinoamericano* de Knapp Jones (1956), que da cuenta del nacimiento de los teatros universitarios en América Latina (cabe precisar que de los diez dólares con que se financió el estreno del Experimental, debido al éxito la Universidad decidió presupuestar para 1942 el equivalente a 10.000 dólares. Dice Knapp Jones (1956) que incluso estuvieron dispuestos a gastar ese dinero en una sola obra —*El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega— para celebrar el centenario de la Universidad en 1942); o bien en la Declaración de Principios del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile que Domingo Piga publica en 1968, y en la que se destaca el compromiso extensional del actual DETUCH. Se declaraba en ese momento que el teatro se llevaría a los barrios, escuelas y sindicatos con al menos dos equipos simultáneos, propiciando la creación de un gran teatro nacional y popular.

Muerte y resurrección tiene otro ingrediente relevante para la discusión disciplinar, pues este se cierra con un anejo —La obra dramática y la obra teatral— que también es revisado en 2022 (*Proposiciones. Ensayos de teoría crítica*, pp. 107-132) y que convendría poner en relación con el desarrollo de la teoría teatral chilena en las distintas orientaciones representadas por Martínez Bonatti, Juan Villegas, Luis Muñoz, entre otros, tanto en Santiago como en Concepción y Valdivia, ciudad esta última donde Grínor Rojo

2. En la referencia a Henríquez Ureña que aparece en *Crítica del exilio*, Rojo habla de una historia de la literatura hispanoamericana “con sentido”; la versión o reescritura del artículo publicada en 2022 señala que “en 1945 Henríquez Ureña estaba tratando de producir una historia de la literatura hispanoamericana ‘con significado’” (p.163).

enseñaba antes del Golpe de Estado de 1973 (ver Ponce de la Fuente, 2020). El esfuerzo intelectual del momento consistió en atribuir un grado de especificidad y científicidad al objeto de estudio que en esa época dependía fuertemente de los estudios literarios. Si la intención de la mayoría de quienes sentaron las bases de una incipiente teoría teatral en Chile estuvieron marcadas por la impronta estructuralista, en Rojo prevalecía un modelo más cercano al del culturalismo inglés (Williams, entre otros), o a un Goldmann.

El sistema dramático del que nos habla Rojo (2022) en este anejo tiene un par de señales en relación a la discusión contemporánea sobre los límites del género: se trata de un sistema dramático abierto cuyo radio de validez estaría dado por prácticamente toda la literatura dramática occidental, pero que alejado del vacío de laboratorio en el que su autor dice haberlo puesto, “no existe ni ha existido jamás”, al punto que el drama del que nos habla no es otra cosa que un “drama sujeto a un condicionamiento específico técnico y social” (p.113).

Por lo mismo, me aventuro a postular que la idea de Rojo tiene cercanías con la noción de “sistema significante” (Williams, 1981), porque su trabajo logra dar cuenta de las diversas lógicas que estructuran un espacio teatral que desborda todo centro, dando lugar a la representación de los distintas formaciones antes y después del teatro universitario. Su modo de entender y no solo describir la profusa producción de dramaturgias, obras, festivales (como por ejemplo esa mítica imagen de un profesor que iluminaba con las luces de su tractor uno de los espectáculos presentados en el sur de Chile), sino también el uso de las referencias (Frontaura, Durán, Sotoconil) para dar cuenta de la recepción que en esas décadas tenía ese teatro prolífico entre periodistas, críticos e intelectuales. Si los *Orígenes* ofrecieron una alternativa historiográfica a los esfuerzos de Adoum (1963), *Muerte y resurrección* sirve de antecedente a las investigaciones de Hurtado y Ochsenius (s.f.) durante el largo paréntesis de la dictadura.

Toda la cultura teatral es un sistema significante a través del cual — como señala Williams (1981, 2005)— un orden, en este caso artístico además de cultural, se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga. Por eso la importancia del trabajo de Rojo y un vasto correlato que le precede; porque las prácticas significantes de las que da cuenta su investigación —el teatro en el campo, en las fábricas, en

salas o universidades; las dramaturgias, los y las autores, el “entre” de la máquina teatral— tienden a configurar un espacio dinámico y complejo, difícil de encerrar en una sola categoría. Esa resistencia que impide operar sobre un campo de manera unilateral nos permite hoy entender los aportes de Enrique Bello (1966), Julio Durán Cerda (1959, 1970), Teodosio Fernández (1976), entre otros/as, como si se tratase de una diseminación progresiva de totalidades en conflicto: no todos dicen ni recuerdan lo mismo; los reconocimientos, los nombres propios, varían.

Para Rojo (2023), el modo universitario de producción teatral, desde sus estrenos en la Sala Imperio de Santiago y el teatro Cervantes de Valdivia, debió convivir en tanto que registro dominante con expresiones como el sainete, la ópera, el melodrama, el denominado teatro de digestión y la revista frívola. En esta tercera fase de la modernidad el teatro comercial se debilita al punto de convertirse en una práctica residual; al mismo tiempo, el teatro universitario pasa a constituirse en referencia obligada —mediante el impulso de Pedro de la Barra, la figura más sobresaliente del periodo— de la creación de los teatros regionales: El TUC, el Teatro del Desierto y el Teatro de la Cárcel, en Antofagasta. Otros teatros regionales importantes son el TEKNOS, de la Universidad Técnica del Estado; el de la Universidad Austral, en Valdivia; y aquellos nacidos en las sedes regionales universitarias, como en Valparaíso, Talca, Chillán y Temuco.

Ese modo de producción que los discursos testimoniales e historiográficos sitúan en un proceso de apertura —mediando los cambios derivados de las distintas reformas universitarias— desde un teatro universitario a uno aficionado y popular (especialmente durante el periodo de la Unidad Popular), comenzó a fraguarse en las décadas del cincuenta y el sesenta, teniendo un momento cenital en el “encuentro de generaciones” propiciado por Domingo Piga, en 1961, y que antecede al acercamiento más estrecho cuya evidencia incontestable es la invitación, de parte de las escuelas de teatro de las universidades de Chile y Católica, a las figuras eminentes de la escena comercial del momento: Ana González, Pepe Rojas, Justo Ugarte, y hasta el propio Rafael Frontaura, quien de paso llegaría a tener un puesto de asesor, en 1963, en el Centro de Investigaciones de Teatro Chileno, dependiente del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH).

Enrique Bello (1966) y Julio Durán-Cerda (1970) aportan datos relevantes que permiten reconstruir esa escena universitaria, particularmente del Experimental-ITUCH (como se decía en esa época), complementando la diligente tarea encauzada por Grínor Rojo en *Muerte y resurrección del teatro chileno*. Bello, a propósito del cuarto de siglo que cumplía el Experimental en 1966, destaca algunos detalles de ese domingo en la mañana, cerca de las 11:00, cuando se descorría la cortina del Teatro Imperio, ubicado en la calle Estado. Según sus recuerdos, Pedro de la Barra estaba nervioso detrás de bambalinas; Santiago del Campo no soportaba la butaca y cada cierto tiempo se paraba. En el escenario se sucedían los nombres: María Maluenda, Roberto Parada, Bélgica Castro, Chela Álvarez, Pedro Orthous, Domingo Piga, entre otros/as destacadas figuras. “Conmovidos por la misma inquietud renovadora” (Durán-Cerda, 1970, p. 9), el movimiento iniciado entonces volvía evidente la “inminencia de un giro insólito” para el arte y la cultura del país.

CONCLUSIÓN

Hace un par de semanas hablé con Grínor para contarle de esta presentación y de paso saber si me podía acompañar. Su respuesta fue casi inmediata, pero impredecible para mí: “Estoy devastado. Mi mujer, la compañera de toda una vida, se está muriendo”. No pude sino afectarme porque no ha pasado mucho tiempo desde mi última visita a su casa. Tampoco supe responder mucho, salvo decir que lo acompañaba en el dolor. Me propuse entonces trabajar “de memoria”, recuperando nuestra larga conversación para construir un relato al menos verosímil de ese último encuentro. La esposa de Grínor murió apenas unos días después de ese contacto. Es muy probable que a partir de esa pérdida la vida de uno de mis maestros se resista a seguir pensando que algo vale la pena. Presumo que comenzamos a cerrar una etapa memorable para los estudios teatrales y literarios en Chile.

Creo que como uno de tantos de sus discípulos, siento la obligación moral de rescatar sus innumerables aportes, muchos de ellos desconocidos —o más bien no reconocidos en su justa medida— en el campo teatral. Se trata, como hemos visto hasta acá, de dos libros y algunos artículos —re-escritos o ampliados casi siempre— en los que subyace una teoría robusta. Para Grínor tanto la obra dramática como lo teatral son productos culturales en sentido estricto, porque “eso a

lo que desaprensivamente acostumbramos llamar una obra de teatro es en realidad la obra de una obra, el producto de un producto” (Rojo, 2022, p.107). Esas y otras definiciones ameritan una lectura atenta para dar cuenta de la complejidad de un sistema de pensamiento que a mi juicio precisa del mayor de los reconocimientos: su lectura y posterior diseminación entre quienes decidimos estudiar el fenómeno teatral. Espero estar a la altura del desafío que nos propone la maestría de Grínor Rojo.

REFERENCIAS

- Arrom, J. J. (1961). Sobre la primera generación criolla en Hispanoamérica (1564-1594). *Revista Iberoamericana*, (52), 313-321.
- Arrom, J. J. (1963). *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas (ensayo de un método)*. Instituto Caro y Cuervo
- Bello, E. (1966). Telón de fondo de una gran aventura dramática, *Boletín de la Universidad de Chile*, (66), 4-23.
- Cánepa, M. (1966). *El teatro en Chile. Desde los indios hasta los teatros universitarios*. Editorial Arancibia Hnos.
- 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.
- Hurtado, M. de la L. y Ochsenius, C. (S.f.). *Teatro ICTUS* (Documento de trabajo. Entrevistas a Claudio di Girolamo, Delfina Guzmán y Nissim Sharim, realizadas en 1978 y 1980). Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística.
- Knapp Jones, W. (1956). *Breve historia del teatro latinoamericano*. Ediciones de Andrea.

- Piga, D. (1963). El concepto del 'hombre de teatro' y su formación sistemática. En *Dos generaciones del teatro chileno*. Editorial Bolívar, pp.89-97.
- Piga, D. (1968). Declaración de principios del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. *Conjunto*, (6), 99-102.
- Ponce de la Fuente, H. (2019). El discurso de Juan Villegas en la tradición de la teoría teatral chilena. Aproximaciones a la conformación de un campo disciplinar. *Apuntes*, (144), 37-46.
- Rodríguez, O. (1961). Veinte años de teatro universitario. *Revista Escenario*, (1), 4-7.
- Rodríguez, O. (1965). Esquema del teatro chileno en el siglo XX. *Apuntes*, (51), 6-12.
- Rojo, G.(1972). *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Rojo, G. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983*. Michay.
- Rojo, G. (1989). *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Pehuén.
- Rojo, G. (2022). *Proposiciones. Ensayos de teoría crítica*. Universitaria.
- Rojo, G. (2023). El teatro chileno de la segunda modernidad. *Teatro*, (9), 85-101.
- Williams, R. (1981). *Culture*. William Collins & Co. Ltd. Fontana.
- Williams, R. (2005). *Culture & Materialism*. Verso.

Recepción: 30/10/2024

Aceptación: 21/11/2024

Cómo citar este

artículo: Ponce de la Fuente, H. (2024). Grínor Rojo. Muerte y resurrección del teatro chileno. *Teatro*, (12), 163-173. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77522>

Reseñas

Amor, fuga y variación

MATÍAS SAAVEDRA

MAUREIRA

Universidad de Chile

1. El concepto de fuga y de variación hacen alusión a nociones utilizadas en la música, las cuales se refieren a una pieza musical que tiene un motivo principal o leitmotiv, el cual se relaciona con todas sus partes, sin que, necesariamente, se parezcan unas con otras; y a cada una de las imitaciones melódicas de un mismo tema, respectivamente. Ambos conceptos juegan con la disposición y variedad de las escenas de la obra.

2. *Réunification des deux Coréés* (ISBN 978-2-330-01947-1), de 2013.

En el mes de junio se estrenó la obra *Amor, fuga y variación*¹ en el Teatro Nacional Chileno. La puesta en escena corresponde al proceso de práctica de estudiantes de quinto año de las Licenciaturas en Artes con mención en Actuación Teatral y Diseño Teatral de la Universidad de Chile. El montaje, dirigido por Millaray Lobos-García, se realiza a partir de la dramaturgia de *La reunificación de las dos Coreas*² de Joel Pommerat³, obra que fue traducida por la directora. El proceso de creación de esta realización escénica comienza en marzo, con un grupo de trabajo que estaba conformado por dieciocho intérpretes, tres diseñadores y un productor, además de la directora. En mi caso, fui parte de este proceso teniendo el rol de intérprete.

La obra está constituida por 17 escenas de entre 5 a 10 minutos cada una, las que tienen como objetivo problematizar el amor desde distintas perspectivas y vivencias, abarcando situaciones “cotidianas” que complejizan el concepto de amor; esto, con la finalidad de generar resonancias entre las diferentes situaciones que suceden en la dramaturgia y las vivencias personales de todas las partes involucradas, autores y espectadores. Al respecto, Millaray señala que:

Con un realismo fantasmal teñido de poesía, de humor y de una particular sensibilidad al movimiento y al misterio de la presencia en escena, el montaje explora la ambigüedad de las relaciones humanas y de nuestras perspectivas morales desde un punto de fuga interno: El amor, su absurdo, sus encuentros y malentendidos. La dramaturgia, basada en la escritura de Joel Pommerat (...) propone una serie de cuadros independientes entre sí, y de transiciones poéticas que ponen en juego afectos como la obsesión, la alegría o la desolación. (Comunicación personal, 2024)⁴

Con la finalidad de construir un espacio común donde se refleja lo que se sucede en la realidad, y al mismo tiempo para desarrollar estas relaciones humanas, es que la directora coloca la actuación como el elemento principal de la puesta en escena; los cuerpos y las sensibilidades de los intérpretes son la infraestructura de la obra. Esto se nos dejó claro en los ensayos, lo que permitió que cada intérprete pudiese abordar la escena desde su propia vulnerabilidad y vinculación con el texto. Lo anterior, aún con las directrices de Millaray, generó disparidades en la efectividad de las escenas para producir el espacio y la resonancia⁵ deseada con el espectador.

Con el objeto de reseñar desde un punto de vista personal el sentido de la propuesta, me enfocaré en tres³ escenas que desde la vulnerabilidad de sus intérpretes logran una resonancia con el espectador, lo que en mi opinión permite una re-vivencia de situaciones en relación a la autoridad, la realidad y lo racional.

Para Judith Butler (2006), la vulnerabilidad es la condición fundamental de la existencia humana, condición que es constantemente recordada producto de la susceptibilidad que tiene el ser humano de sufrir daños, ya sean físicos, emocionales o sociales, ligados a la obligada situación de interdependencia que tenemos el uno con el otro:

La *herida* ayuda a entender que hay otros afuera de quienes depende mi vida, gente que no conozco y que tal vez nunca conozca. Esta dependencia fundamental de un otro anónimo no es una condición de la que puedo deshacerme cuando quiero. (Butler, 2006, p.14)

En la escena *AMOR*⁷, el profesor se encuentra en una reunión con los padres de Antonio, reunión que está siendo mediada por la directora del colegio. La escena, luego de las presentaciones respectivas, escala rápidamente al conflicto principal donde se pone en cuestionamiento la relación del profesor con Antonio, siendo insinuado por los padres que El Profesor “acarició” a su hijo en el paseo de curso. El logro de esta escena es dar a entender que tanto El Profesor como los padres dicen la verdad. Ambas partes tienen puntos débiles en sus argumentos, los cuales constantemente están siendo destacados por el contrario; negligencias tanto en el procedimiento del profesor, por alejarlo de los demás estudiantes

3. Actor, guionista, director y dramaturgo francés. Dramaturgo de obras como *Polacos seguidos por la gracia en mis ojos (Pôles suivis de Grâce à mes yeux)* (ISBN 978-2-7427-4507-4), de 2003, o *Ese niño (Cet enfant)* (ISBN 978-2-7427-9439-3) de 2006, que fue reversionada en 2010.

4. Extracto de la reseña de la obra, escrita por la directora.

5. Aquello que Rosas en *Resonancia: Una sociología de la relación con el mundo* (2019) presenta como una relación viva en la que el sujeto (en este caso el espectador) y el mundo (la obra) se afectan mutuamente, generando así una transformación en ambos.

6. La elección de estas tres escenas es teniendo en cuenta lo logradas que estaban escénicamente y en qué momento de la obra aparecían. Esto permite tener escenas del inicio, desarrollo y final de la obra, además de seleccionar momentos en los que yo no fuera partícipe de ninguna manera.

7. Escena interpretada por Iván Hernández (El Profesor), Monserrat Ailín (La Directora), Fabián Belmar (El Hombre) y Antonia Salazar Acevedo (La Mujer).

y llevarlo a su pieza para que pueda dormir, como en los padres, que presentan una falta en el expresar su amor a su hijo Antonio. Esto hace que quienes le dan un cierre a la situación sean los espectadores, que a raíz de sus propias heridas y el cómo resuenan en la escena logran dar un veredicto, lo que transforma lo sucedido en el escenario, pero que también permite el cuestionamiento en relación a ¿por qué confió más en esta figura de autoridad?, colocándonos a nosotros en la posición de Antonio —entre El Profesor y los padres— y la relación que hemos tenido con ellos en nuestra biografía.

Así, es que la obra presenta las bases desde las cuales el espectador se permite hacerse preguntas sobre momentos vividos por la mayoría en cuanto a las relaciones que tenemos con las personas y la manera con que eso determina nuestra relación con el mundo. Castro (2023) señala que “el teatro presenta una escena por segunda vez, bajo la forma de acontecimiento único, de primera vez, una escena que ya ha tenido lugar en la realidad o en el imaginario del espectador” (p. 86). De acuerdo con lo anterior, la obra comprende que no tiene la necesidad de escenificar acontecimientos únicos, pero tienen que ser sensibles.

8. Escena interpretada por Iván Hernández (El Profesor), Monserrat Ailín (La Directora), Fabián Belmar (El Hombre) y Antonia Salazar Acevedo (La Mujer).

La escena *LOS NIÑOS*⁸ pretende generar otro tipo de situación a la que el espectador debe enfrentarse, donde cierta realidad cotidiana —cuestión que había sido la base de las escenas anteriores— se rompe para dar paso a una situación que genera una extrañeza en su forma, pero que nos presenta una poética más sensible. El tratado de la escena, tanto actoral como escenográficamente, aporta a aquello para poder entenderlo tanto desde la relación de los personajes como en lo visual. El conflicto de la escena es que La Mujer y El Hombre vuelven a su casa donde se encuentra La Baby Sitter, para rápidamente percatarse que no se encuentran sus niños en la casa, lo que desencadena la discusión sobre si realmente existen estos niños o no, ya que La Baby Sitter enfatiza en que no hay tales niños, pero que la pareja asume como si tuvieran. Al comienzo las actuaciones siguen la misma lógica que las escenas anteriores, dando a entender que ambas partes dicen la verdad, hasta que un afore se levanta y aparece una luz fría junto a un sonido de refrigerador. Este momento es el que nos invita a ver de nuevo la escena, como si esa luz que apareció hubiera revelado algo, lo que luego se hace evidente desde

las actuaciones porque comenzamos a apreciar la distancia que tiene esa pareja; no se logran poner de acuerdo sobre cómo actuar e incluso llegan a tener pequeños encontrones entre sí. El hombre comienza a dudar de sus propias palabras, como si no estuviera claro de lo que sucedió antes de salir de la casa, dando los primeros atisbos que confirman que efectivamente “hacen como si tuvieran hijos”; entonces La Mujer vuelve a preguntar a La Baby Sitter sobre sus hijos, y como si buscaran algo a lo que aferrarse, se funden en un texto junto a El Hombre que luego se vuelve un coro.



Se nos presenta así una despersonalización de La Mujer y El Hombre, quienes al convertirse en un coro con los demás intérpretes —con frases como “nuestra vida se acabará”, “dejaríamos de existir” y “nuestra historia perderá todo su sentido”—, nos llevan a un cuestionamiento de las relaciones que sostienen nuestra realidad y el marco de explicación del que dependen estas relaciones, dejando un vacío al entender que quizás “estamos haciendo como si”.

Imagen 1.

Paula Monares, Lorenzo Victoriano e Isidora Toro en la escena “LOS NIÑOS” de *Amor, fuga y variación*. Sala Antonio Varas, Santiago. Fotografía de Felipe Poga, junio de 2024.

9. Escena interpretada Fabián Belmar (El hombre) y Sofía Magdalena (La mujer).

La última escena en la que me detendré —*EMBARAZADA*⁹—, es debido a la importancia que tiene para el resto de la obra. Ya finalizando el montaje, esta escena cumple el rol de clarificar situaciones o sensaciones que nos han dejado ciertas escenas anteriormente. El conflicto consiste en que El Hombre, en lo que pareciera ser un consultorio psiquiátrico, está atendiendo a La Mujer (Anni) e incitándola a que aborte el hijo que va a tener con Frédéric, otro paciente de esa consulta. Mientras se discute sobre la decisión que tomó La Mujer, El Hombre se limita a basar sus argumentaciones desde la racionalidad, dando razones sobre el porqué siente felicidad o sobre el porqué Frédéric no es alguien de quien confiar, hasta que llegamos al concepto de amor. En este momento El Hombre comienza a subir la intensidad de sus respuestas, el cual, aunque intenta seguir una línea racional de pensamiento tratando de explicar la cuestión biológica del amor, pierde todo el sentido lógico, volviéndose un monstruo a los ojos de los espectadores, pero a su vez volviéndose más frágil. Se convierte en un ser perdido por la racionalidad y por el entendimiento de las cosas, se vuelve un loco que no se pudo controlar. Algo que sucede durante toda la obra: los conflictos de las mayoría de las escenas —por no decir todas— nacen a partir de la imposibilidad de comprender el absurdo de los afectos, del amor y de nuestras relaciones; el forzar esa comprensión lleva a los conflictos en los cuales los personajes están convencidos de su entendimiento, de su verdad, pero fugan constantemente a irracionalidades y disputas.

Imagen 2.

Sofía Magdalena y Fabián Belmar en la escena “*EMBARAZADA*” de *Amor, fuga y variación*. Sala Antonio Varas, Santiago. Fotografía de Felipe Poga, junio de 2024.



De esta manera la obra *Amor, fuga y variación* intenta llevarnos a reflexionar sobre nuestros afectos y relaciones, generando una experiencia sensible que, con mayor o menor éxito en cada uno de sus cuadros, sí se entiende como una búsqueda por problematizar las situaciones cotidianas que nos conforman como individuos, siendo una exploración desde la vulnerabilidad de las personas que participamos en la realización, con la finalidad de generar una resonancia con el espectador desde escenas en que todos nosotros podríamos identificar. Esta búsqueda no es nueva para Millaray — podemos encontrar una parte de esto en su obra *Danza Delhi*— pues se entiende que es un proceso que apunta a que el espectador se enfrente a las contradicciones internas que tenemos cada uno de nosotros y que escapan a nuestra voluntad.

REFERENCIAS

- Butler, J. (2006). *Vida Precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Castro, A. (2023). *Esta larga enfermedad de la memoria*. Revista *Apuntes de Teatro*, (119,120), 83-89.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Atuel.
- Losada, M. (2022). *El cuerpo del actor como representación y conector narrativo: Construyendo narrativas interculturales*. Revista *Teatro*, (8), 119 - 128.
- Rosa, H. (2019). *Resonancia: Una sociología de la relación con el mundo*. Katz
- Stanislavski, K. (2007). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Alba.

Recepción: 08/11/2024

Aceptación: 29/11/2024

Cómo citar este artículo: Saavedra, M. (2024). Amor, fuga y variación. *Teatro*, (12), 177-182. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77523>

Breve bitácora de experiencia: La salida internacional del TNCh en 2024

TEATRO NACIONAL CHILENO

Con la lectura dramatizada del texto *A broken mirror*, el Teatro Nacional Chileno dio por finalizado un encuentro con artistas escénicos de República Checa, quienes estuvieron durante este año vinculados a nuestro espacio a través de tres hitos artístico-culturales desarrollados en la región Metropolitana y Valparaíso.

En enero de 2023, Cristian Keim, director del TNCh, recibió en la sala Antonio Varas a un grupo de artistas de República Checa (R.C), quienes querían conocer las formas con que los teatros del país llevaban a cabo su programación. En ese año, la programación de la región Metropolitana estaba marcada por la conmemoración de los 50 años del Golpe de Estado en Chile, cuestión que ineludiblemente fue puesta en la mesa. Fue a partir de este encuentro —gestionado por la periodista y actriz Catarina Vásquez, encargada de Comunicaciones en el TNCh— que la conversación giró en torno a las experiencias de ambas naciones con las dictaduras acontecidas en 1948 (República Checa) y 1973 (Chile). Así, a partir de estas experiencias históricas, ambos grupos pudieron concluir que era de toda lógica vincularse para reflexionar sobre la temática.

De esta forma y por interés de Martina Peckova, integrante del Departamento de Cooperación Internacional del Instituto de Artes y el Teatro de R.C, surge el Programa *PerformCzech CONNECT: Drama revival*, que conectó a ambos países a través de tres grandes actividades: el *workshop* de teatro objeto desarrollado por parte de la compañía 8LIDI en la Universidad de Valparaíso; el *workshop* de teatro documental desarrollado por el resto de los integrantes de la misma compañía en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile; y el intercambio dramático desarrollado en el Teatro Nacional Chileno.



TEATRO OBJETO EN VALPARAÍSO

Desde el 4 y hasta el 7 de noviembre se desarrolló en la Universidad de Valparaíso el *workshop* de teatro objeto dirigido a artistas escénicos con y sin experiencia en esta rama del oficio. Este taller, mediado por Vendula Tomšů y Zuzana Sceranková, integrantes de la compañía 8Lidi, buscó desarrollar posibilidades y aproximaciones escénicas a través de diversos objetos.

Dentro de las actividades desarrolladas destacaron la elaboración de un fondo común de 5 a 99 objetos cotidianos con los que las y los integrantes interactuaron durante toda la experiencia; también se llevaron a cabo presentaciones y autorretratos en relación con los objetos —entre los que se contaban lápices, sillas, lanas, piedras, huinchas, témperas y el largo etcétera que permiten las cosas con las que nos relacionamos a diario— para, finalmente, salir a terreno y ocultar objetos en el espacio público e interactuar de forma mimética con los transeúntes para indagar en el concepto de “un extraño en tu

Imagen 1.

Integrantes del proyecto trabajando en el TNCh.

propio país”, conectando así la experiencia de Valparaíso con aquella desarrollada de forma paralela en Santiago a través del *workshop* del mismo nombre.

TEATRO DOCUMENTAL EN DETUCH

También desde el 4 y hasta el 14 de noviembre se desarrolló en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile el *workshop* *A stranger in his own country*, dirigido por Anna Klimešová, Viktorie Vášová y Boris Jedinák (también integrantes de 8Lidi). Esta instancia trabajó como pie forzado con la novela *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, escrita por Gabriel García Márquez, la que sirvió como motivo para los integrantes —estudiantes de último año y egresados del Detuch—, quienes desarrollaron diversas muestras abiertas al público.

Las líneas de trabajo de este *workshop* se dividieron en dos fases: en primer lugar se desarrolló un trabajo de mesa marcado por el debate sobre la novela de García Márquez junto con la labor de Miguel Littin (director *El Chacal de Nahueltoro*) y los entrecruces personales y sociales que esta experiencia pudiera generar entre las y los participantes. La discusión estuvo acompañada por la exploración de conceptos clave sobre el teatro documental, la investigación, el uso de documentación para la creación dramática y la intervención del espacio público.

Imagen 2.

Integrantes del *workshop* de teatro documental realizado en el DETUCH



En una segunda fase, las y los intérpretes escénicos se centraron en la creación de sus propias performances, las cuales fueron presentadas a público al final de los 10 días y que crearon sobre la indicación de “ser un extraño en tu propio país”. Así, los trabajos resultantes se vincularon con los ejercicios de memoria sobre la historia política-social de Chile.

Las performances resultantes y sus respectivos autores fueron: *Diálogos con el polvo*, de Javiera Jiliberto; *Sobre la construcción de futuro*, de Matías Saavedra; *La identidad transformada y Maria's show*, de Valentina Orellana; *Zona de extraños*, de María José Adell, y *Littin invocado*, de Cristóbal Bravo.

Es importante destacar que este trabajo fue acompañado por el cineasta Farías (*La madre del cordero*), quien documentó todo el proceso de creación durante los 10 días de duración, registro que culminó con un mini-documental que será publicado y alojado en las plataformas digitales del Teatro Nacional Chileno.

INTERCAMBIO DRAMATÚRGICO EN EL TEATRO NACIONAL CHILENO

Finalmente, el Programa *PerformCzech CONNECT: Drama revival* cerró con la muestra del texto *A broken mirror* en la sala Antonio Varas del Teatro Nacional Chileno. Este texto se redactó a partir de diversas reuniones *online* que se desarrollaron mensualmente desde principios del 2024 y que convocó a cinco dramaturgos y dramaturgas tanto de República Checa como de Chile, quienes bajo la guía de otros dos dramaturgos discutieron y escribieron en base a los totalitarismos presentes en ambos países.

La experiencia se cerró con el encuentro presencial de los integrantes a partir del 11 de noviembre y hasta el 18 del mismo mes, día en que se dio lectura abierta a público del texto completo. La lectura contó con la dirección de Camila Le Bert y la interpretación tanto de los autores como de los intérpretes Javiera Jiliberto, Matías Saavedra, Cristóbal Bravo, María José Adell y Valentina Orellana, invitados a colaborar dada su vinculación con el workshop de teatro documental.

El equipo chileno fue guiado por el dramaturgo Luis Barrales y los dramaturgos seleccionados para el desarrollo del texto fueron Tomás Henríquez, Carlo Urra y Daniel Acuña. Por su parte, el equipo de



Slidí



PROGRAMA CZECH-CHILE CONNECTION:
WORKSHOP DE TEATRO DOCUMENTAL

A Stranger in his own Country

MUESTRA DE PROCESO / WORK IN PROGRESS

Imagen 3.

Afiche del workshop
de teatro documental
realizado en el DETUCH

ENTRADA LIBERADA

JUEVES 14 DE NOVIEMBRE

12.00 HORAS

**SALA SERGIO AGUIRRE, DETUCH,
MORANDÉ 750. SANTIAGO.**

República Checa fue guiado por el dramaturgo Danzer Matouš y contó con la participación de la dramaturga Antonie Rašilovová y Matěj Nytra.

El resultado fue el texto *A broken mirror*, una propuesta de dramaturgia conjunta que unió la relación que las y los autores establecen con la herencia de las dictaduras en ambos países. De este modo, el documento ofrece una amplia perspectiva sobre cómo las nuevas generaciones hablan del tema, destacando la distancia con la temática, el humor y al mismo tiempo el interés genuino por continuar indagando en los efectos de los totalitarismos en las sociedades.

El texto fue construido de tal forma que los autores no solo dieron voz a diversos personajes de ficción, sino que también incluyeron sus propias voces dejando entrever el proceso creativo detrás de la obra, relevando la labor de las y los dramaturgos en el oficio teatral.

De la experiencia destacan reflexiones que se evidencian en textos como el siguiente:

ANTONIE

Tiremos ideas de reglas entonces.

Rules ideas then, please.

TOMÁS

Problemas familiares.

Problems in a family.

DANIEL

La muerte.

Death.

CARLO

Un mal reflejo.

Bad reflection.

MATEJ

Los paisajes.

Landscapes.

ANTONIE

Por qué elegir a la familia.

Why we choose family.

CARLO

¿Y las dictaduras?
And about dictatorships?

ANTONIE

Yo no tengo experiencia en regímenes totalitarios, tenía vergüenza de hablar de algo así, por eso pensé en la familia. No sé cómo hablar de algo si no lo conozco realmente.
I have no experience in totalitarian regimes, I was ashamed to write or talk about it, that's why I thought about the family. I don't know how to speak it if I don't know it.

TOMÁS

Yo pienso que la mejor forma para mí es ver el paralelo, el opuesto.
I think the best thing for me was the parallel, or the opposite.

ANTONIE

La idea de que en familia unos se presionan a otros, y que podemos pelear, pero no nos vamos a separar, eso es para mí, podemos pelear porque no nos entendemos pero seguimos siendo familia.
The idea that in the family they put pressure on each other, and they can fight, but they are not going to separate, that is, we can fight because we don't understand each other but we are family.

CARLO

La aparición de un fantasma familiar como legado de la dictadura. ¿La maldad intrínseca que sale cuando estamos en familia?
The appearance of a family ghost as the legacy of the dictatorship. The intrinsic evil that comes out in the family?

DANIEL

No paramos nunca de tratar de entendernos los unos a los otros porque somos familia.
We never stop trying to understand each other because we are family.

MATEJ

No creo que sea necesario que digamos algo así. El trabajo puede tener familias diferentes.
It doesn't need to be said. The work can have different families.

DANIEL

Ya, pero necesitamos algo para organizar el desorden.

Yes, but we need to do this in order to make the disorder.

TOMÁS

Las familias como un paralelo, familias donde se oprimen unos a los otros.

Families that represent a parallel, families where they repress each other.

ANTONIE

Una nunca deja a su familia.

You can't leave families.

CARLO

Se aman los unos a los otros, pero se maltratan los unos con los otros, ¿eso?

They love each other but are mean to each other, perhaps?

TOMÁS

La herencia del maltrato en las familias se pasa de un lado al otro, así aparece la cuestión de la represión, la dictadura.

A pesar de que uno de los principales desafíos para este tipo de encuentros fue derribar la barrera idiomática —sobre todo en casos como los de la construcción de dramaturgia— este intercambio que nació de convocatorias abiertas a través de redes sociales, fue posible gracias a una alianza conjunta entre *PerformCzech* / Instituto de Artes, Teatro Nacional Chileno, la compañía checa 8Lidi en colaboración con el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (Detuch), y proyecta finalizar su expansión con la lectura del texto *A broken mirror* en Praga, República Checa.

Recepción: 08/11/2024

Aceptación: 28/11/2024

Cómo citar este

artículo: Teatro Nacional Chileno (2024). Breve bitácora de experiencia: La salida internacional del TNCh en 2024. *Teatro*, (12), 183-190. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77524>

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-SinDerivar 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 Lomalí (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-NoComercial-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 autoplagios 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-NoComercial-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

Alberto Kurapel. Actor, cantautor, dramaturgo y poeta. Egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile (actual DETUCH), donde además de enseñar formó parte de la compañía Escuela de Teatro, entre 1966 y 1973. Exiliado en Montreal, Canadá, fundó en 1981 la Compagnie des Arts Exilio. Entre sus diversas publicaciones, destacan *El actor performer* (2010) y *Contraluces de la escena* (2023). Ganador del Premio Fondo del Libro (Teatro), del Premio Escritura de la Memoria (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos) y del Premio Presidente de la República.

Marco Espinoza Quezada. Actor, director teatral y académico. Egresado del DETUCH y titulado por la Universidad de Chile. Máster en Artes Escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona. Como director de escena, posee una amplia trayectoria, donde destaca *Cómo aprendí a manejar* (Paula Vogel), obra ganadora del Festival de Dramaturgia Norteamericana Contemporánea. Es autor de libros sobre teatro, medialidad y dirección teatral. Actualmente es académico y Subdirector en el DETUCH.

Javiera Brignardello Cornejo. Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos, Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile. Ha sido encargada de Archivo en NAVE y a la fecha se desempeña como investigadora en el Proyecto ARDE. Su línea de investigación se asocia a las artes vivas y su relación con el archivo y los procesos creativos.

Patrizio Gecele Muñoz. Actor titulado en la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde se desempeña como docente en la Escuela de Teatro, y Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos de la Universidad de Santiago de Chile (Instituto de Estudios Avanzados). Es investigador asociado al Archivo de la Escena UC.

Abel Carrizo-Muñoz. Actor, director teatral y académico en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, donde ha dirigido el Programa de Magíster en Dirección Teatral, el Festival de Nuevas Tendencias y el Festival de Nuevos Directores. En el ámbito de la investigación, es responsable de la creación del Laboratorio de Investigación y Creación Escénica de la Universidad de Chile (*LiceU. Chile*). Como director de escena tiene una dilatada trayectoria, donde destacan los montajes de *Lautaro* y *Manu militari*.

Fabiola Neira. Egresada de la Licenciatura en Literatura de la Universidad de Chile, es Licenciada en Bibliotecología y Diplomada en Archivística. Forma parte del Proyecto Arde, donde desarrolla tareas de archivo y documentación. Actualmente trabaja en la sistematización del archivo de *LiceU.Chile*.

Tania Faúndez Carreño. Actriz, directora teatral, docente e investigadora. Es titulada en la Universidad de Chile y en la Universidad Autónoma de Barcelona, como Actriz y Doctora en Estudios Teatrales, respectivamente. Becaria Presidente de la República, Gobierno de Chile (2008-2013). Es académica en el Departamento de Artes y Letras de la Universidad del Bío Bío, y presidenta del SIDARTE Ñuble.

Gisselle Arias Burgos. Profesora de Español (Universidad de Concepción) e intérprete teatral de oficio. Diplomada en Pedagogía Teatral por la Universidad Católica de la Santísima Concepción, es también Diplomada en Filosofía, Sociedad y Cultura de la Universidad de Concepción. Se desempeña como docente y es socia activa de SIDARTE Ñuble.

Marco A. Reyes Coca. Académico del Departamento de Ciencias Sociales, Facultad de Educación y Humanidades, de la Universidad del Bío Bío. Profesor de Estado en Historia, Geografía y Educación Cívica de la Universidad de Chile, es también Magíster en Educación por la misma universidad. Su línea de investigación son los estudios regionales y locales.

Héctor Ponce de la Fuente. Académico e investigador en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, donde además dirige el Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral. Egresado del Doctorado en Literatura de la Universidad de Chile, es Doctor en Semiótica y Posdoctorado en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Córdoba. Autor de libros, capítulos de libros y artículos publicados en Chile y América Latina.

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 y actualmente está cerrando su ciclo de titulación. Es colaborador del Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral del DETUCH.

Matías Saavedra. Egresado de Actuación Teatral en el DETUCH, donde completa el ciclo de titulación y realiza ayudantías en distintas asignaturas de la misma carrera. Es colaborador del Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral del DETUCH.

