

Materialidades efímeras de las artes escénicas: el caso chileno-costarricense en la colección Huellas del exilio de Proyecto Arde y LaMAE

The Ephemeral Materialities of the Performing Arts: The Chilean-Costa Rican Case in the Huellas del exilio Collection by Proyecto Arde and LaMAE

Aybiana Rodríguez Villarroel*

Universidad de Santiago de Chile, Chile

 <https://api.crossref.org/funders/100007194>

aybianar@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0007-3916-2049>

Recepción: 03 Junio 2026

Aprobación: 21 Agosto 2026



Acceso abierto diamante

Resumen

El propósito de este texto es analizar los carteles de teatro y los programas de mano que forman parte de la colección *Huellas del exilio*, bajo el acervo digital del *Proyecto Arde* en colaboración con LaMAE, producidos durante el exilio chileno en Costa Rica. Para ello, se propone comprenderlos desde la tipología documental de efímeros, con el objetivo de indagar en los ejes relativos a: su participación dentro de la cultura impresa, los modos de circulación y despliegue entre sujetos y superficies para su publicidad, las formas de lectura que suscitan y su materialidad. Dichas características son esenciales para pensar en las condiciones estéticas, políticas y físicas bajo las cuales estos documentos se inscriben, así como permiten visualizar las estrategias que debieron implementar los agentes chilenos para adaptarse al panorama cultural de Costa Rica, considerando su condición de exiliados. Con ello, la perspectiva de estudio propuesta, sitúa estos elementos dentro del paradigma archivístico poscustodial como fuentes valiosas de conocimiento donde, por una parte, evidencian la colaboración de dos acervos y, por otra parte, permiten rescatar prácticas de la escena dramática, relevantes para el patrimonio y acceso en Chile y Latinoamérica.

Palabras clave: archivo, efímeros, exilio chileno, teatro, afiches, programas.

Abstract

The purpose of this article is to analyze the theater posters and playbills that form part of *Huellas del exilio* collection, housed within the digital archives of *Proyecto Arde* in collaboration with LaMAE, and produced during the Chilean exile in Costa Rica. To this end, this study approaches these materials through the documentary typology of ephemera, investigating core axes related to: their participation within print culture, their modes of circulation and deployment across subjects and surfaces for public display, the forms of reading they elicit and their materiality. These characteristics are essential for examining the aesthetic, political and physical conditions in which these documents are inscribed. Furthermore, they visualize the strategies implemented by Chilean agents to adapt to Costa Rica's cultural landscape, given their status as exiles. Ultimately, this proposed analytical perspective situates these elements within the post-custodial archival paradigm as valuable sources of knowledge that, on the one hand, evidence the

Notas de autor

- * Chilena. Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos (IDEA-USACH). Licenciada en Literatura con mención en edición de textos (UFT). Investigadora independiente y archivera. Becaria ANID – Subdirección de Capital Humano. Magíster Nacional 2025. Folio 22250692.

collaboration between two distinct archives and, on the other, recover theatrical practices that are highly relevant for heritage and archival access in Chile and Latin America.

Keywords: archive, ephemera, Chilean exile, theater, posters.

Introducción

La colección Huellas del exilio es un proyecto realizado por Proyecto Arde en conjunto a la Fundación MAE (Memoria de las Artes Escénicas de Costa Rica), para el resguardo y difusión de afiches y programas de mano¹. Esta colección, disponible en formato digital, cuenta con cuarenta y siete ejemplares —de los cuales veintitrés son afiches y veinticuatro programas—, producidos entre las décadas de los setenta y ochenta en el país centroamericano, en los cuales es posible dimensionar las redes de colaboración que debieron ejecutar artistas como Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Sara Astica, Carmen Bunster y Marcelo Gaete, en su condición de exiliados para insertarse en la escena costarricense, desde teatros universitarios a relaciones con los ministerios de Costa Rica². Tal como sugieren Javiera Brignardello y Patricio Gecele Muñoz en “Sobre el proyecto ‘Archivos y teatralidades del exilio chileno en Costa Rica (1970-1980)’” bajo la solidaridad del exilio como experiencia traumática, surgió un espacio común para la reflexión y representación de la realidad que revoluciona el campo cultural costarricense³.

Parte importante de esta colección es la activación y colaboración de dos archivos latinoamericanos que permiten retroalimentar sus acervos gracias al trabajo en conjunto, así, es posible repensar la confluencia de sus filiaciones culturales⁴ en tanto su trabajo es símil y análogo, desde Chile y desde Costa Rica. Por una parte, Proyecto Arde se erige como un referente en torno a los archivos y las prácticas artísticas, ya que proporciona acceso libre a diversos documentos en formato digital: “abierto, libre y de dominio público”⁵. Su perspectiva poscustodial nutre todo el contenido que generan, con ello, el trabajo que han realizado en relación con las artes escénicas es destacable en medida que han difundido información que no solo se centra en la obra en sí misma, sino también en aspectos relativos a su producción, referentes y agentes. Por su parte, LaMAE es una organización que funciona como centro de conservación, recuperación y estudio en torno a las artes escénicas, en virtud de construir la espacialidad escénica y su diseño, más allá de las obras⁶. Las perspectivas que aportan ambos proyectos son necesarias en el estudio de las artes escénicas pues permite acceder a contenidos que están en el diseño y construcción de cada obra, así, se descentra el análisis meramente dramático-textual y se relevan tanto los agentes como las diversas instancias de producción de las obras insertas en el campo cultural. Esta colaboración permite indagar en preguntas primarias como ¿qué sucede cuando ambos archivos se comunican? Una respuesta tentativa es que se acortan brechas, se produce un diálogo multinivel: tanto organizacional como de los mismos documentos, se complementa la falta y se potencia la presencia de materiales en tales acervos.

El producto de esta colaboración ilumina las producciones del teatro costarricense y las participaciones de los agentes exiliados frente a la violencia de Estado, ejercida a raíz del Golpe de Estado en Chile. En este sentido, se propone el análisis material de los afiches y programas de mano, tomando como paradigma los estudios poscustodiales que permiten integrar estos documentos considerados, en un momento, fuera del interés archivístico. Así, más allá de discutir por qué son valorables, se presta atención a los recursos discursivos y connotativos, propios del lenguaje visual de estos dispositivos, esto para comprender las estrategias que debieron desplegar los agentes de las artes escénicas de Costa Rica y Chile. En particular, se propone como eje central su categorización *efímera* que deja en evidencia la versatilidad de esta denominación para pensar no solo en su materialidad, sino en las modulaciones que el diseño, las obras y todo el aparataje que implicó la presentación de estas obras, el trabajo de sus actores y las distintas interacciones entre mecenas y sujetos lectores-espectadores.

Afiches y efímeros

Alejandro Godoy en *Historia del afiche chileno* (1992) define al afiche o cartel como un “frágil” dispositivo. Su etimología, por una parte, de la voz gálica, *afficher* o afiche, designa la acción de pegar en un muro; por otra parte, cartel, derivado de la voz italiana, *cartello*, refiere a la designación de los anuncios de las obras a la entrada de los teatros⁷. Inicialmente, es posible comprender cómo el cartel proyecta distintas líneas de acción, en relación con la publicidad, la propaganda y el arte, a su vez, es el fruto de diversas condiciones sociotécnicas y materiales, en conjunto con procesos industriales, que remiten a la emergencia de dinámicas mercantiles, nuevo público, espectadores y lectores⁸. Por su parte, Antonia Viu en *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950* (2019), en línea con Michael Twyman, los definen como efímeros o *ephimera*, es decir, aquellos documentos que sólo tienen relevancia por un corto período de tiempo, esto es, la duración del evento o la situación a la que refiere⁹. Viu y Twyman problematizan su tendencia a la obsolescencia en virtud de: uno, su materialidad, están *diseñados* para cierto espacio-tiempo, su referencialidad los vuelve “inútiles” fuera de dicho marco. Dos, aunque hoy en día se ha reelaborado, el valor que le es adjudicado a estos materiales desde la archivística o la preservación fue, en un principio, menoscabado.

Este último aspecto es problemático en medida que tensiona los elementos que se consideran o no archivables, en virtud de los paradigmas de estudio. Tradicionalmente, los estudios archivísticos se concentraron en pensar la historicidad de sus elementos, por la forma en que se instauraron en el territorio latinoamericano y las consecuentes transculturaciones que produjo la máquina social del archivo. En términos de Andrés Tello, en *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo* (2018): es su *a priori* histórico, en este sentido, la Historia como disciplina humanística interpreta estas fuentes bajo sus métodos y perspectivas para generar una narrativa de la realidad¹⁰. El paradigma custodial concibe a los documentos como elementos fijos, textuales y testimoniales de los hechos ocurridos en el pasado, por lo tanto, se interpretan como fuentes objetivas e imparciales¹¹. Con ello, releva las acciones de custodia, conservación y restauración de soportes para la actividad archivística, al mismo tiempo que busca preservar cierta cultura —erudita— por sobre otras.

Por su parte, el paradigma poscustodial, en línea con el giro archivístico, sitúa al archivo como un objeto de estudio en sí mismo, complejo y útil para ser estudiado. En palabras de Jeannette A. Bastian en “Moving the margins to the middle”, sería un *archival (re)turn*, el cual surge a mediados del siglo XX, bajo una visión expansiva del archivo, que se caracteriza según la disciplina en la que se inserta¹². Este giro se centra tanto en el contenido como en el contexto del archivo y, destaca, las nuevas consideraciones materiales en las que se inscribe la historia: “the archival turn refers to a new consideration of the materials we might use for writing history and to our sense of institutional relations in that history”¹³. Aspecto particularmente relevante para estos documentos, ya que los sitúa dentro de líneas materiales, históricas y artísticas, como sugiere Viu, son fuentes de información que registran una serie de detalles sobre la vida de una comunidad que no se manifiesta en otro tipo de soportes, es decir, costumbres que surgen en contextos específicos¹⁴. Así, el giro archivístico abre la perspectiva sobre qué es lo que se considera archivable, qué es el archivo, entre tantas otras preguntas que permiten repensar y reelaborar el archivo, sus instituciones y agentes¹⁵.

Es pertinente, entonces, adoptar una perspectiva poscustodial, propia del giro archivístico, frente a documentos como los afiches de teatro durante el exilio chileno en Costa Rica, ya que permite comprender e indagar en su temporalidad, tanto de las producciones como de los materiales. Tal como indican Brignardello y Gecele, es un desafío, en el caso de las artes escénicas, construir un archivo debido a la naturaleza de estas¹⁶. Es decir, su cualidad como acontecimiento, en línea con lo que afirma Jorge Dubatti en *Introducción a los Estudios Teatrales* (2011)¹⁷, a partir de la Filosofía del teatro, este tendría un carácter ontológico: “que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convivio, existe como fenómeno de la cultura viviente mientras sucede, dejando de existir cuando no acontece”¹⁸. A la vez, construye una “zona de experiencia y de subjetividad que posee *haceres* y *saberes* específicos en la singularidad de su acontecer”¹⁹. Esta dimensión profunda y compleja se

hace evidente cuando se dimensiona el acervo de la Colección Huellas del exilio, en medida que recoge sólo una pequeña muestra dentro del universo de expresiones, situaciones y, justamente, carteles que fueron producidos durante ese período.

Esto sugiere un primer elemento interesante: cartel y teatro están emparentados en la tradición escénica, atravesados por su carácter efímero, el primero útil como dispositivo de exposición o publicidad para referir al acontecimiento que dispone al público. El segundo, expresión artística, parte de las disciplinas escénicas que tensiona, problematiza y discute la realidad, en términos aristotélicos, el teatro presenta una realidad universal para movilizar las emociones del público, a través de la catarsis, sobre lo que *podría* suceder²⁰. Así, su capacidad referencial y reflexiva guarda relación con el espacio-tiempo en el que se inserta, pese a que puedan ser obras clásicas o antiguas, el ejercicio del (re)montaje apela a la realidad en que se inserta.

En cierto sentido, el cartel surge aquí como un medio para el fin, una superficie de difusión en la que se inscriben lógicas escénicas, intereses y estrategias que estos grupos debieron sortear para sus propósitos: difundir su perspectiva estético-política y, a la vez, hallar una forma de subsistencia monetaria, para “llenar la sala”²¹. Esto no significa que el afiche pierda su valor como objeto cultural en sí mismo, sin embargo, lo enmarca en una serie de elementos en donde, según Patricio Rodríguez-Plaza en *Afiches de teatro: trayectoria y recorrido visual del teatro de la Pontificia Universidad Católica* (2021), el afiche no forma parte ni del texto dramático, ni del espacio espectacular, siguiendo a Josette Feral, quien refiere a los elementos performativos de la escena²². Tampoco es parte de la arquitectura teatral, no es posible situarlo en vínculo directo con el espectador, más bien, se constituye en un lugar visual de enunciación que comunica un mensaje más o menos evidente. Así, no se constituye únicamente como un objeto de contemplación, aunque no se descarta tal uso²³.

Lo anterior se refuerza por el carácter efímero del afiche, poco perdurables y a la vez, permanentes bajo las acciones de resguardo y difusión, resistente gracias al archivo, brillan como la ceniza que Didi-Huberman señala en “El archivo arde”: “¿No deberíamos, cada vez, en cada serena y feliz ocasión en la que abrimos un libro, reflexionar sobre cómo fue posible el milagro de que este texto llegara hasta nosotros? Hay tantos obstáculos. Tantas bibliotecas fueron incendiadas. ¿No deberíamos asimismo, cada vez que observamos una imagen, reflexionar acerca de qué es lo que detuvo su destrucción, su desaparición?”²⁴. Estos afiches son sobrevivientes al tiempo y las condiciones políticas, gracias a que sobraron copias o a la pertinencia de un sujeto, al instinto de resguardarlo, quizás intuyendo la potencia del espacio-tiempo en el cual esas obras y estrategias fueron desplegadas. También, materias que son sobrevivientes a su propia naturaleza degradativa y eventual, que se reduce en su utilidad al evento que anuncia. En este sentido, es relevante pensar las decisiones tomadas por agentes como la MAE, Proyecto Arde y tantos otros actantes en esta secuencia que han permitido construir el archivo y, con ello, orientar nuevos usos, relevar documentos, historias y discursos no considerados.

Otros usos, otras superficies del afiche

Un segundo aspecto interesante de los afiches de teatro de la colección Huellas del exilio es su funcionalidad dislocada. Los afiches o carteles son, tipológicamente pensados para disponerse en las paredes, nombrar un evento/acontecimiento y luego pasar a ser relegados, muy probablemente a la basura. Sin embargo, en estos afiches se presenta un caso particular, ya que *en su revés* encontramos el despliegue de diversa información: relativa al montaje, sobre los autores, compañía, las motivaciones para la realización de obras, entre otros aspectos. Esto es disonante con el uso tradicional, según señala Rodríguez-Plaza respecto a la naturaleza del cartel de teatro, usualmente, dispuestos en vitrinas o espacios universitarios, donde también se utilizaba chinchetas o cinta adhesiva, es decir, tipos de fijación distintos del encolado en la pared²⁵. Los afiches también eran diseñados como objeto crítico, tal como sugieren Proyecto Arde, fueron usados como soporte de información al usarse ambas caras del papel²⁶ (Figura 1).

1985

PRESENTAN

LOS NUBLADOS DEL DÍA

De Miguel Rojas

Dirección	Reporto	MANUEL RUIZ
Gregorio José Ramírez	LENIN VARGAS	
Bachiller Rafael Ojeda	BERNAL GARCÍA	
Dña. Rafaela Castro	VERA RAMÍREZ	
Teniente Cayetano de la Canda	ERNESTO ROHMOSER	
Sotillo	MARCO BRINES	
Dn. Joaquín de Oreamuno	MARIANO GONZÁLEZ	
Dña. Josefina de Oreamuno	SARA ASTICA	
Félix de Oreamuno	GIANCARLO PROTTI	
Vicario José Pedro de Alvarado	DAVID GONZÁLEZ	
Maria del Pilar de Oreamuno	MERCEDES TORRES	
José Santos Lombardo	STOYAN VLADICH	
Manuel	VICTOR VALDELOMAR	
Caliche	CARLOS ALBERTO OVARES	
Comedija	RODOLFO ARAYA	
Beto	LUIS HERRERA	
Militancia y Civiles	MAK SOTO	
	ALEJANDRO LÓPEZ	
	EDDY VILLALTA	
	ANDRÉS HERNÁNDEZ	
	MARITZA SALGADO	
	ROXANA GÓMEZ	
	MILAGRO ROJAS	
	VANESSA CHACÓN	
Asistente de Dirección	EDUARDO MOSHEIM	
Escenografía	AMADO CONEJO	
	OSCAR AGUILAR	
Diseño de Luzes	LEE LANOU SMITH	
Diseño de Vestuario	MARITZA GONZÁLEZ	
Música	MANUEL RUIZ	
Fotografía	HUGO SALAZAR	
Afiche-Programa	EDGAR ALVAREZ	
Producción, gira, utilería y Jefe de Escena	DAVID GONZÁLEZ	
Utilero de Escena	ELMO GARITA	
Sonido	JAVIER FERNÁNDEZ	
Luminotécnico	CARLOS MADRIGAL	
Tramovista	CUERTINO GUADAMUZ	
Realización de Vestuario	VICKY FONSECA	
	CECILIA QUESADA	

La obra consta de dos partes. Habrá un intermedio de 10 minutos entre la 3ª y 4ª escena.

La escenografía y el vestuario fueron realizados en los talleres de la Compañía Nacional de Teatro.

Personal de la Compañía Nacional de Teatro: RITA MARIA NUÑEZ, JEANNETTE SALAZAR, MARIA DE LOS ANGELES GARCIA, MANUEL CARBALLO, PEDRO MIRANDA, RODOLFO CORDOBA, ALFONSO MOYA, MIGUEL GUADAMUZ, CARLOS UREÑA.

Personal Teatro Universitario: FERNANDO SANCHEZ, MANOLO MONTES, MARVIN HERNANDEZ, MARIA ESTER CALVO.

Directora General y Artística Compañía Nacional de Teatro: MARIA BONILLA P.

Vicirectora de Acción Social: MIREYA HERNANDEZ DE JAEN

Director Teatro Universitario: JUAN KATEVAS

Nuestros sinceros agradecimientos a las siguientes personas e instituciones: Sr. CARLOS MELENDEZ, Sr. NICOLAS BAKER, Sr. MARIO LIZANO, CINEMATOGRAFICA COSTARRICENSE, COMPAÑIA LIRICA NACIONAL, ACADEMIA DE HISTORIA Y GEOGRAFIA DEL MINISTERIO DE CULTURA, JUVENTUD Y DEPORTES, RADIO UNIVERSIDAD, RADIO NACIONAL, CRISANTO BADILLA, ERNESTO RAABE, ROBERTO RUIZ (Ferreque), CANAL 13 T.V., SISTEMA NACIONAL DE RADIO Y T.V.

La Compañía Nacional de Teatro en sus giras por comunidades se hospeda en los siguientes hoteles:

Cafes	FINCA LA PACIFICA	Tel. 69-00-50
San Isidro del General	HOTEL AMANELLI	71-03-52
Ciudad Quesada	HOTEL LA CENTRAL	46-07-66

EL SENTIDO DE UNA COPRODUCCION TEATRAL

Entre los objetivos más importantes que tienen la Compañía Nacional de Teatro y el Teatro Universitario, están el de estimular la dramaturgia nacional y el de llevar el teatro a todo el territorio nacional.

Desde hace dos años, yo tenía personal interés en incluir dentro del repertorio de la Compañía Nacional de Teatro, una obra teatral de un joven dramaturgo, Miguel Rojas, porque constituía un análisis honesto, estético y veraz, de una parte muy importante de la historia costarricense: el momento en el que toma forma la democracia en nuestro país. La obra era *Los nublados del día*, creación con la que Rojas había optado por el grado de Licenciado en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica.

En conversaciones con el Teatro Universitario, llegamos a la conclusión de que la puesta en escena de este texto, valía la pena de aunar los esfuerzos económicos de dos instituciones como las mencionadas, ya que ninguna de las dos, con su actual presupuesto, podría asumirla sola. Valía la pena, porque cumplía con los dos objetivos fundamentales arriba citados, y porque significaba la muestra crítica de una coyuntura socio política esencial para el costarricense, dadas las circunstancias históricas que vivimos hoy en día.

María Bonilla Picado

LOS NUBLADOS DEL DÍA

Miguel Rojas escribió *Los Nublados del Día* entre 1980 y 1982, y con ella obtuvo su Licenciatura en Artes Dramáticas en la Universidad de Costa Rica. Desde la primera vez que leí, pensé, como lo sigo haciendo hoy, que se trata de una de las más importantes e interesantes piezas teatrales que se han escrito en nuestro país. Por muchas razones.

Es una obra histórica que se encarga de atisbar en el origen de muchos de nuestros valores como sociedad claramente democrática y profundamente amante de la paz. Rescata una figura tan importante como Gregorio José Ramírez, piedra

misma. Cobra vigencia porque la lucha por eliminar las brumas, por aclarar "los nublados del día" continúa. Los nublados del día busca ayudar a entender el origen del ser costarricense; un ser que es capaz de desarmarse unilateralmente y de abolir todo ejército en la búsqueda de una auténtica tranquilidad y paz duraderas. Narra con una excelente dosis de ficción, indispensable cuando se trata de una reconstrucción histórica, los pormenores de la Guerra de las Lagunas o Guerra de Ochomogo. No obstante, para el autor esto no es lo más importante, sino lo que ésta marca, el paso de "las brumas a la aurora". Ochomogo inicia una nueva era para los costarricenses: La consolidación de una República Independiente y Soberrana, la centralización del poder político y el poder económico, la capital en San José y la abolición del ejército. Desde esta guerra en 1823 hasta nuestros días, muchas cosas han ocurrido que nos han ido forjando como una sociedad y un país ejemplar en el concierto de naciones, pero no fueron sino Ochomogo y Ramírez los que marcaron el inicio. Por todo esto es que acepté de inmediato cuando se me propuso asumir su puesta en escena. Y es para mí un honor el llevarlos hoy esta obra, aquí, en esta maravillosa Tierra de paz, bendita por Dios y por el trabajo de todos los costarricenses.

Manuel Ruiz

GREGORIO JOSE RAMIREZ

Es una figura relevante en nuestra historia de nuestros albores independientes. Su figura ha crecido al paso de los años, quizás no sólo por ser profundamente humana, sino por estar cargada de valor y decisión, volcado en favor del régimen republicano.

Hombre de pequeña estatura, azotado por un asma que siempre le agobió, formó en el mar su personalidad de dirigente, que le sirvió para asumir en Ochomogo la responsabilidad de la primera guerra civil, en el año 1823. Con ello cambió el curso de nuestra historia, volcándola en favor de la nueva clase ascendente josefina y en perjuicio de la aristocracia tradicional cartaginesa.

Ramírez pensó siempre en servir al país, a costa misma de su salud. La dictadura de diez días, fue para él sobrehumana, y de ella salió vencido, listo para morir como buen cristiano, en Alajuela, en diciembre de ese año.

Ramírez encarna, mejor que nadie en su tiempo, el afán de reivindicación del pueblo, el propósito de lucha por hacer realidad el ideal de libertad, que es consustancial en el costarricense de ayer y de hoy. Ese es su legado.

Carlos Meléndez

Cuadro Cronológico

1796 El 17 de Marzo nace en el Valle Hermoso de San José.

1811 Se inicia en la vida marítima a escasos quince años.

1814 Fernando VII asume el trono de España. Visita al absolutismo.

1815 Aparece como segundo de a bordo en el buque del español don Ramón Palacios.

1819 Trabaja en la defensa de la provincia, en varios destacamentos militares: Alajuela, entre Río Grande y Puntarenas.

1820 Es capellán del insular Nuestra Señora de Los Angeles alias El Costarricense.

1821 Enero. Figura como Capitán, Maestro y Piloto práctico del destacamento militar del Sur.

15 de septiembre. Se firma en el Palacio de los Capitanes Generales de Guatemala, el acta de Independencia.

25 de Octubre. Se instala en Cartago la primera Junta de Legados. Ramírez participa en ella como Representante de Alajuela.

28 de Octubre. Se firma en Cartago el Acta de Independencia de Costa Rica. Como legado por Alajuela, Ramírez se da la siguiente:

1 de Diciembre. La Junta de Legados de los Pueblos, sanciona el Pacto de Concordia.

1822 Enero 13. Toma Posesión la Junta Superior Gubernativa, primer gobierno Constitucional elegido por el pueblo.

Abril. Parte Ramírez en viaje trascendental de nueve meses. Visita puertos de Colombia, Ecuador y Perú, en su buque El Patriota.

18 de Mayo. Fortitudo se proclama Emperador.

28 de Diciembre. Regresa al país. Su estado de salud es bastante delicado.

1823 Febrero. La Segunda Junta Gubernativa convoca a los Legados de los Pueblos. Ramírez asiste como representante de Alajuela.

2 de Marzo. Inicia sus sesiones el Congreso Provincial. En el Ramírez participa como Diputado por el Partido de Alajuela.

17 de Marzo. Se promulga el Primer Estatuto Político de la Provincia de Costa Rica.

28 de Marzo. (Sábado Santo). Los Imperiales escapan el Cuartel de Cartago y huyen a Turisaca.

31 de Marzo. El Ayuntamiento de Alajuela nombra a Ramírez Comandante de las Armas.

1 de Abril. Se le nombra Comandante General de las Armas de la Provincia.

4 de Abril. Batalla de Ochomogo. Triunfo del grupo Republicano.

9 de Abril. Escapa la dictadura de Ramírez.

10 de Mayo. Toma Posesión la Tercera Junta Superior Gubernativa.

16 de Mayo. Se ignora el Segundo Estatuto Político Provincial. Ramírez se da la siguiente:

Fines de Junio. Empeora la salud de Ramírez, quien se traslada a Alajuela, sede de su mando militar.

Septiembre. Breve mejoría de su salud e intensificación de su trabajo.

14 de Noviembre. Aparece su último despacho, fechado en Río Grande.

26 de Noviembre. Charge su testamento en Alajuela.

4 de Diciembre. Muere en Alajuela a los once de la mañana, a los veintiseis años, ocho meses y siete días de edad.

1900 Septiembre. Don Pedro Pérez Zeledón publica su estudio biográfico sobre Ramírez.

1941 La Municipalidad de Alajuela bautiza una plaza con su nombre.

1971 14 de Septiembre. La Asamblea Legislativa de Costa Rica le declara Benemérito de la Patria.

1971 27 de Mayo. Se inaugura en Alajuela el Colegio Gregorio José Ramírez.

(Tomado del libro GREGORIO JOSE RAMIREZ de Carlos Meléndez y José Hillo y Villalobos).

Impreso en la Oficina de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica

redalyc.org

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

6

Figura 1

Edgard Álvarez, reverso del afiche de la obra *Los nublados del día*, 1985.

En este espacio, comúnmente relegado como superficie para la adherencia encontramos una especie de ficha técnica, con créditos, reparto, duración, entre otros elementos. Un aspecto interesante es el breve texto “El sentido de una coproducción teatral”, escrito por María Bonilla Picado, entonces directora general y directora artística de la Compañía Nacional de Teatro. Bonilla, apunta a las colaboraciones entre dicha compañía y el Teatro universitario para “estimular la dramaturgia nacional y el de llevar el teatro a todo el territorio nacional”²⁷, en relación con la relevancia de la puesta en escena de “Los nublados del día” de Miguel Rojas. Asimismo, cierra con la importancia discursiva de la obra frente a la coyuntura sociopolítica. La suma de esta información dispuesta al revés del documento refleja las colaboraciones entre el circuito chileno y el costarricense, con Sara Astica como uno de los personajes; no es menor lo que señala Bonilla, considerando que la obra de Rojas, según señala Manuel Ruíz en este mismo afiche, representa el origen de los valores costarricenses como una “sociedad claramente democrática y profundamente amante de la paz”²⁸.

El afiche, así, puede ser leído como un dispositivo subversivo y destellante, en línea con orígenes en torno al anarquismo y publicaciones estudiantiles, en el caso que plantea Viu con *Claridad*²⁹, cruzado por espacio-tiempo, al menos de manera analógica. Más allá de estas elucubraciones, es posible dimensionar su uso activo, para lo cual está diseñado y pensado: por una parte, mientras en Chile la censura afectaba a diversas expresiones, desde la literatura, pasando por la prensa, hasta las artes escénicas. Un sistema cultural estrangulado, en medida que se atacó la libertad de expresión que se construyó durante el movimiento teatral universitario. En lo que refiere al teatro en Chile, a la dictadura le antecede el auge que vive la producción teatral con la nueva generación de creadores a partir de 1950, lo cual consolida una creación organizada y sustentada por el Estado durante los años siguientes³⁰. Se evidencia que el valor de dicha época corresponde a pertenecer a una organización u organismo especializado, esto se refleja con los procesos sociales-políticos de concientización, en donde territorialmente se constata la organización social y laboral ya sea a nivel sindical, asociaciones gremiales, juntas de vecinos, entre otros³¹.

El retraimiento que genera el autoritarismo provocó una ruptura en el quehacer cultural de Chile, lo cual afecta a los teatros independientes, ya que desmonta las entidades que respaldan a estos, así les resta una instancia de articulación popular³². Más allá de las diversas adaptaciones y estrategias que los agentes del campo cultural escénico debieron desarrollar, aproximadamente, doscientas mil personas fueron al exilio producto de la dictadura para aislarse de la violenta persecución política³³³⁴. Mientras tanto, en el contexto costarricense se erige este espacio democrático donde, a pesar de sus dificultades prácticas, los artistas pueden desenvolverse, ya sea participando directamente en los montajes, como utilizando dispositivos publicitarios que, en territorio chileno, deberían pasar, al menos, por el filtro censor. A la vez, el reverso de este afiche revela cierto espíritu que es coincidente con las motivaciones previas del teatro universitario chileno, quizás gestado por otras motivaciones, pero que resuena con ciertos intereses compartidos.

Volviendo al uso del revés del cartel, es posible dimensionar estrategias paratextuales, siguiendo la denominación de Gerard Genette y lo planteado por Hugo Herrera Pardo en “Próximo a publicarse”. Sobre los *paratextos sin texto* de la vanguardia de Valparaíso (vestigio y especulación), si bien apunta a un contexto previo y propio de un desarrollo sociocultural radicalmente distinto, es interesante su propuesta especulativa en torno al paratexto sin texto³⁵. En el caso que plantea el autor, dicho dispositivo es sin texto porque nunca llega a publicarse el poema o libro anunciado; en este caso, el paratexto es un indicador, una flecha que genera una expectativa en el espectador, un *gancho* publicitario para las próximas obras o, como sugiere el autor, estos: “se encuentran recubiertos de un aura que alimenta la ensoñación de los lectores (y el marketing en la cultura de masas, por cierto). Alimentan la ensoñación porque (...) se presentan como acontecimientos disruptores en

tanto significan lo que no ha sido”³⁶. Esta ensoñación o expectativa es necesaria para los artistas exiliados, ya que necesitan subsistir en este nuevo medio, así, enunciar los próximos montajes es una estrategia, una forma de prever un panorama, de generar una propuesta al público para que estos se interesen en sus producciones. También, es un uso recursivo del afiche, ya que supone aprovechar al máximo el espacio en blanco; las letras gruesas cierran el reverso para conformar la cartelera: “Próximo estreno: EL HOMBRE ELEFANTE de Bernard Pomerance” (Figura 2), con ello, se constituye como un gesto del Teatro del Ángel para proponer este “teatro de arte” que mezcla teatro comercial y de alta cultura, un vaivén entre la subsistencia y la difusión de referentes del teatro clásico, más allá de sus propias propuestas³⁷.

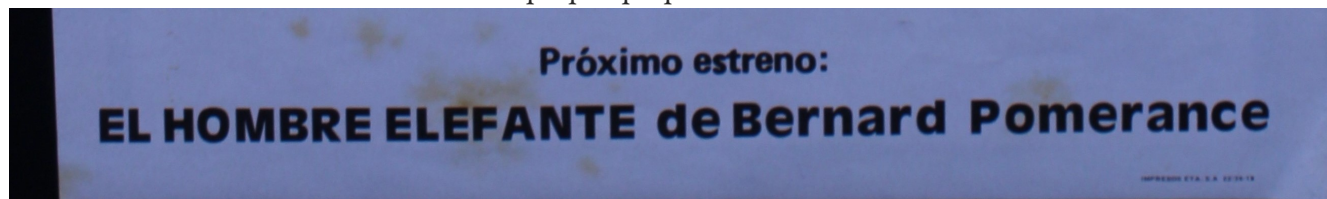


Figura 2

Lucho Barahona, reverso del afiche de la obra *La mula del diablo*, 1981.

En relación con esto, un tercer aspecto interesante para el análisis es el tipo de lectura que este formato suscita. Por una parte, implica un *street reading*, lo cual remite al uso del espacio público, es decir, hábitos lectores y publicitarios. Esta lectura compartida, ya sea gestada en el espacio público o en la vitrina de una universidad envuelve, en alguna medida, una interacción que establece una intimidad pública. Es preciso, entonces, considerar al cartel parte de un entramado activo, urbano y social, propio de las condiciones que lo gestaron³⁸. Por otra parte, remite a adecuaciones que debieron realizarse en virtud de la adaptación cultural o cierta negociación en el contexto de exilio. Opuesto al espacio secundario del revés, el afiche deberá utilizar sus mejores herramientas de connotación para llamar la atención de potenciales espectadores, esto es, estrategias discursivas que operan más allá de lo escrito, en este caso, encontramos el uso de colores fuertes, sin matices (Figura 3).



Figura 3

Lucho Barahona, afiche de la obra *La mula del diablo* de Alejandro Sieveking, 1981.

La gran mayoría de estos fueron diseñados por Lucho Barahona, donde se identifican estrategias de producción como el “reciclaje” o montaje de obras ya realizadas en Chile, además, gráficas coloridas donde: “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 [*sic*] en las audiencias”³⁹. Todo este circuito de relaciones, difícil de trazar en el caso de documentos efímeros, precisa pensar los carteles tanto en su contexto, es decir, en relación con las condiciones de dictadura desde la cual provienen sus creadores, como con el circuito completo que deja su país para intentar acoplarse al caso costarricense. Twyman señala: “It is the examination of pieces of ephemera in relation to their context (it [*sic*] we can get to know about it) that makes sense of what they tell us and helps to bring them to life”⁴⁰. Es esta lectura profunda remite a preocupaciones como el cambio o adaptación de los títulos, como lo es en el caso de *La remolienda* por *El chispero*; *La mantis religiosa* por *La mula del diablo*; o *La virgen del puño cerrado* por *La virgen de la manito cerrada*⁴¹

TEATRO DEL ANGEL

presenta

LA VIRGEN DEL PUÑO CERRADO

A. Sieveking



Figura 4

S.i., afiche de la obra *La virgen del puño cerrado* de Alejandro Sieveking, 1976.

El contexto político para el montaje de esta obra es particularmente sugerente e impactante: según Pedro Bahamondes Chaud, fue originalmente dirigida por Víctor Jara, bajo la compañía de Teatro del Ángel, una comedia musical inspirada en los paisajes y costumbres del norte de Chile⁴². Cerca de un mes ya iniciados los ensayos fue el golpe de Estado y, con ello, la detención y consecuente asesinato de Jara a manos de agentes del Estado. Asimismo, se señala que el cambio del *puño cerrado* a *manito cerrada* deja entrever los ajustes que debieron realizar en función del contexto y posibles interpretaciones políticas⁴³. *Manito* suaviza la carga política asociada al comunismo y el puño, al mismo tiempo que utiliza un recurso igual de aprehensible en Chile, Costa Rica y probablemente cualquier otro país hispanohablante, el diminutivo es coherente para el equipo del Teatro del Ángel, es comprensible para los espectadores, al mismo tiempo que da cuenta de cierto tacto o ambigüedad en torno a qué puede significar esto, al menos desde el titular de la obra. Así, afiche, testimonios y montaje se unen para conformar una imagen del panorama cultural y sociopolítico, donde es impactante pensar a lo que los agentes del Teatro del Ángel debieron enfrentarse, cargar tanto con el exilio como con el asesinato de Jara, rememorando y activando una historia que se extiende más allá de la realidad dramática que se busca representar. Arden las cenizas del agenciamiento de Jara, siguiendo a Didi-Huberman, ocultado en los afiches o entrevistas por motivos políticos, a la vez presente en su vida y asesinato, reactualizados en ese afiche que deja en evidencia parte de esta historia.

Otros efímeros: los programas de mano

El programa de mano, como género de difusión de las artes, también aporta a esta lectura una dimensión relativa a su cualidad efímera. Según indica Sandra Sánchez en “Los géneros efímeros: el caso del programa de mano”, el estudio de estos materiales contribuye a una riqueza de información que posibilita el acceso a aspectos que se dan *in situ*⁴⁴, tal como el *convivio*. A diferencia del afiche que, frente a su carácter publicitario lo separa un tiempo relativo, el programa de mano se entrega al espectador como un *vínculo* casi inmediato, un soporte que detalla información relativa a la compañía, los actores, la obra, el teatro y los distintos patrocinadores. Atravesado por su caducidad, Sánchez lo define según las categorías paratextuales de Genette como un *epitexto*, es decir, un conjunto de discursos o elementos que circulan por fuera del texto, los cuales no poseen una función esencialmente paratextual⁴⁵. Por su parte, Roxana-Guadalupe Ramos-Villalobos señala: “su uso es efímero y su valor radica exclusivamente en el informativo; no obstante, en el ámbito de la investigación, su importancia rebasa estos límites instituyéndose como una fuente documental de gran significación para las artes escénicas”⁴⁶. Así, más allá del simple valor histórico como fuente, es preciso preguntar por el valor que la superficie material proporciona, es decir, por el conocimiento que este genera.

Lisa Gitelman en *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents* (2014) caracteriza los documentos según su funcionalidad, derivada de su etimología, tal como indica: “The word ‘document’ descends from the Latin root docer, to teach or show, which suggests that the document exists in order to document”⁴⁷. Está definido, simultáneamente, por su capacidad de saber-mostrar (*know-show*), en tanto documentar es una práctica epistémica, del conocimiento. Continúa Gitelman: “the kind of knowing that is all wrapped up with showing, and showing wrapped with knowing. Documents are epistemic objects; they are the recognizable sites and subjects of interpretation across the disciplines and beyond, evidential structures in the long human history of clues”⁴⁸. Si bien parte de esta conceptualización apunta al documento como una evidencia, aspecto que tiene una discusión en sí misma, es relevante destacar el despliegue de saberes que, a través de su superficie y contenido, expone el documento. Este puede ser percibido en su complejidad, es decir,

por la funcionalidad de saber-mostrar donde, en una primera lectura, el documento es comprendido por los saberes que en sí contiene, a través de las inscripciones, registros y huellas que muestra. Al mismo tiempo, expone en su soporte o cualidad física otro conocimiento, de la materia, de sus creadores y del correlato técnico que requirió en el pasado, como en el presente para su manipulación y cuidado. En complemento a esto, Antonia Viu propone: “ver lo impreso como un lenguaje en el que se ensamblan una serie de elementos, con una temporalidad e intensidad propias dadas por sus posibilidades técnicas y las prácticas que han formado parte”⁴⁹. Dicha perspectiva favorece nuevas relecturas desde el presente, ya que cuestiona los hábitos culturales que impiden pensar lo material fuera de la esfera de valor y funcionalidad económica-administrativa, dando paso a la atención simbólica y ritualística que ejercen en la vida de los sujetos, como una forma de prestar atención a su capacidad de afectar⁵⁰.

Si bien, estas actividades no son posibles de ser trazadas en los ejemplares de la colección, referir al conocimiento extraoficial que se traza es, al menos, interesante ya que no es información que sea parte de la descripción archivística. Tanto Sánchez como Ramos-Villalobos citan a Claudia Jasso, quien aporta un relato que anima a pensar la circulación y movimiento del programa de mano:

(...) el programa de mano sirve como abanico, para hacerlo rollito durante la obra, de altavoz, para pedir autógrafos al final de la obra, hacerlo trompeta para abuchear al actor, para pegarle al espectador de enfrente porque no se calla, para taparse la cara por si uno se duerme durante la obra, (...) para que la gente piense en el restaurante después de la obra que usted es muy culto, hacerlo avioncito o barquito de papel, para hacer más ruido a la hora de aplaudir, todavía no sabemos los resultados, pero creemos que puede ser un medio publicitario.⁵¹

La cita anterior ilustra formas de circulación que no suelen registrarse, formas que van más allá de la lectura del contenido, lagunas de prácticas que no podemos más que imaginar, en este caso. El archivo ayuda a iluminar esos vacíos a los que nos enfrentamos, nos anima a pensar los distintos espacios que estos programas y los afiches habitaron. Al fin y al cabo, tal como indica Timothy G. Compton en “El arte de los programas de mano. El teatro mexicano reciente”: “El teatro se destaca como un género notablemente efímero que los espectadores sólo conservan en su memoria. El programa de mano constituye el único artículo físico, relacionado a la obra, que se llevan los espectadores”⁵². Esto acentúa el carácter del programa, símil a la premisa de Eugenio Carutti⁵³ con los libros, aquí el *programa* se revela —más allá de su carácter objetual— como un *vínculo* con esa experiencia efímera, el recuerdo de una vivencia que atraviesa el cuerpo.

Una imagen literaria símil que rastrea brevemente la interacción humana con un programa de manos es la del personaje de Cortázar, en “Las Ménades”, donde señala: “Le eché una mirada al programa. Tendríamos *El sueño de una noche de verano*, *Don Juan*, *El mar* y la *Quinta sinfonía*. No pude menos de reírme al pensar en el Maestro. Una vez más el viejo zorro había ordenado su programa de concierto con esa insolente arbitrariedad estética que encubría un profundo olfato psicológico, rasgo común en los régisseurs de music-hall, los virtuosos de piano y los match-makers de lucha libre”⁵⁴. La reacción del personaje es una disputa, una forma de subjetivación que permite imaginar las posibilidades de apreciación, mientras el narrador cortazariano se burla del Maestro, el resto del público actuará en profunda consonancia con la curaduría de los músicos, tal como expresa una de los personajes: “El programa es de puras obras maestras, y cada una ha sido solicitada especialmente por cartas de admiradores. (...) Lea al dorso del programa, hay un artículo tan delicado del doctor Palacín”⁵⁵. Lectores de programas y programas que proponen una manera de ver, encontraremos que, a diferencia del afiche, el programa de mano difiere radicalmente entre una y otra obra, independiente de la compañía. Son variantes que oscilan entre lo aparentemente objetivo de las obras, hasta lo hiperbólico, privilegiando el autoelogio y la “manipulación inconsciente”⁵⁶. Tal como el artículo del doctor Palacín, el cuento de Cortázar expone una forma en que el programa *enseña a ver*, orienta la mirada y explica qué

elementos son llamativos de la puesta en escena —en el caso del teatro—, para transmitir el conocimiento sobre el arte, dejar en claro el significado⁵⁷.

Mientras en programas como el de *La señorita de Tacna* (1982), *La dama del perrito* (1983) o *Una carta perdida* (1981) encontramos información no muy distinta de la que aparece al revés de alguno de los afiches revisados o el detalle del reparto, información que también podríamos hallar en la didascalia del texto dramático⁵⁸, en el programa de mano de *Esperando a Godot* (Figura 5), obra presentada por Teatro Carpa en 1979, se despliega un texto que requerirá del lector gran atención, “Un S.O.S.”:

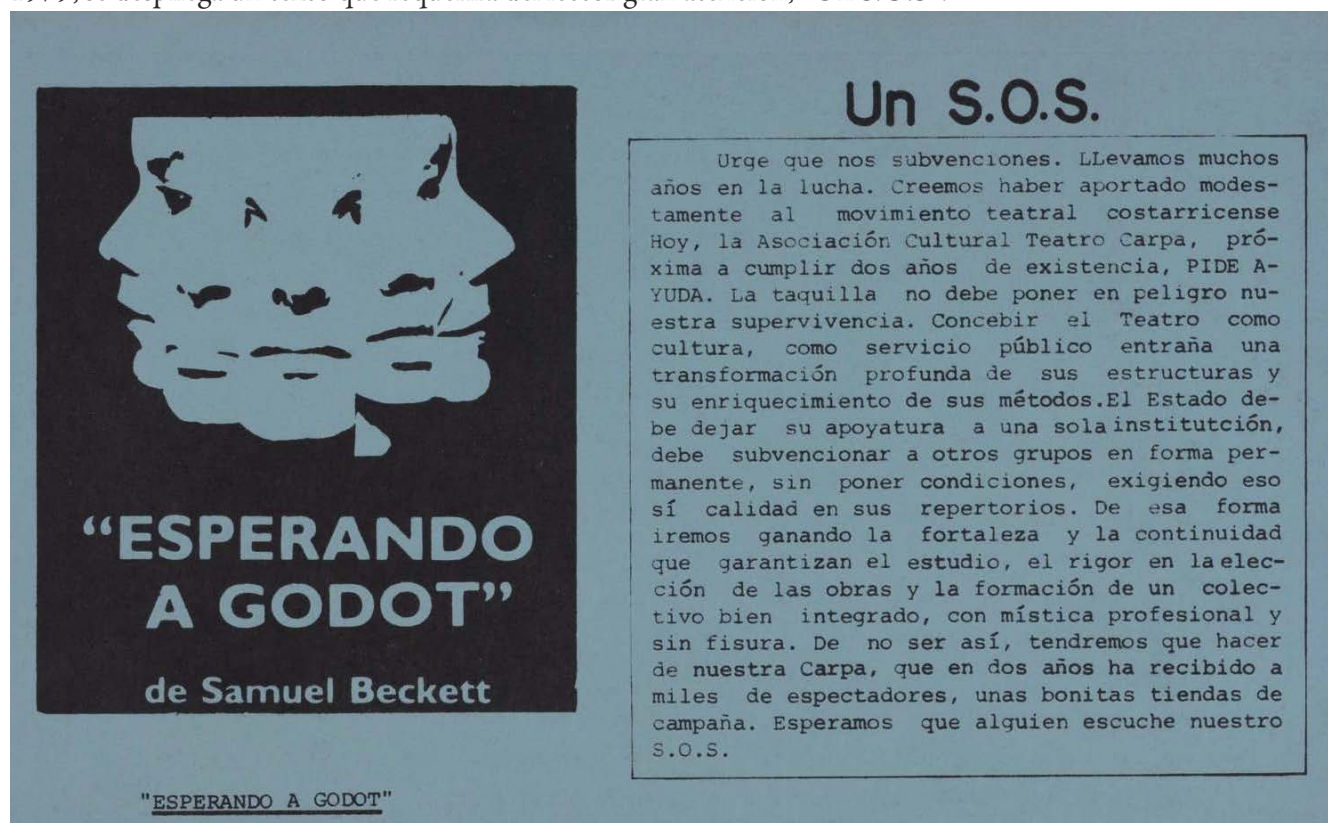


Figura 5

S.i., detalle de programa de mano de la obra *Esperando a Godot*, Teatro la Carpa, 1979.

El texto se presenta como un llamado al Estado, una solicitud de subvención y apoyo al desarrollo de políticas que sustenten las artes escénicas, al mismo tiempo, es una exhortación: “urge que nos subvenciones”, apelando directamente al lector-asistente para que sea parte de tal llamado. Desconocemos aquí si es sólo a través de la compra de entradas, de manifestación o concientización social o con el llamado a algún mecenas que disponga de su ayuda aunque, sin duda, el carácter indeterminado de esta petición queda patente con su frase final: “Esperamos que *alguien*⁵⁹ escuche nuestro S.O.S.”. Por una parte, esto coincide parcialmente con lo que Anabelle Contreras Castro apunta en “De lo que se lleva al exilio y de lo que resulta cuando se abren las maletas. Personas teatreras de Chile en Costa Rica”, sobre el momento sociocultural y político al cual los exiliados chilenos llegan, es decir, un panorama de apertura cultural, aunque con sus propios vicios discursivos, donde en Costa Rica se dispuso de un ministerio completo para la cultura, aspecto particularmente vanguardista en la época para el contexto latinoamericano⁶⁰. También, Contreras Castro detalla procesos de expansión urbana y otras medidas, por parte del Estado, que favorecieron la integración de los agentes chilenos⁶¹, tal como señala: “El Estado actuaba el papel de promotor y mecenas, a los actores y actrices les correspondía el de difusores de la cultura, una cultura blanca y de clase alta”⁶².

Es interesante pensar cómo en un contexto que, al menos en Chile, con la llegada de la dictadura, se gesta un modelo económico que hará indispensable el uso de patrocinadores privados para la producción de las obras (en la actualidad). Deja en evidencia que incluso una compañía costarricense sufre un estado precario de sustento, así, el llamado inscrito en el programa del Teatro Carpa, constata e ilumina, da a conocer y muestra en un intrínseco valor documental del *know-show*, las condiciones de la escena chilena en el exilio. Al mismo tiempo, permite comprender los desafíos a los que debieron enfrentarse, es decir, revela la dimensión transnacional del exilio, en términos de Claudio Bolzman, en “Elementos para una aproximación teórica al exilio”. Esto es, las distintas negociaciones y acuerdos a los que los sujetos se ven involucrados producto de la violencia de Estado y cómo el Estado de residencia asume o no asume su integración no sólo social o cultural, sino en términos políticos y burocráticos⁶³.

Más abajo se encuentra un texto que explica la decisión de montar *Esperando a Godot*, en ese entonces a casi treinta años de su creación, con un elemento particular: esta versión cuenta con la representación de los personajes —masculinos— por parte de cinco actrices. Si bien es un hecho que adquiere poca relevancia en la discusión de la obra dentro del mismo programa y no se indican los nombres de las artistas, es un dato no menor que se justifica con la aseveración de que “[e]l tema de la condición humana es común a los dos sexos”. El texto continúa con una mirada que busca instruir al público sobre el sentido de la obra, desde una lectura que propone discutir el afán existencialista de Beckett, reemplazándolo por gestos “clownescos” que —me permito especular— el texto dramático, potencialmente irrastrable, puede no contener tales decisiones de la puesta en escena, dejando una laguna más en el agujereado mapa de los archivos.

En el caso del programa de *Cómo lo hace la otra mitad*, presentado por Teatro Arlequín en 1975, resaltan dos aspectos: uno, un breve apartado que enlista a los donadores de Arlequín que, de alguna forma, se equipara a la exposición publicitaria en el reverso del folleto (Figura 6).

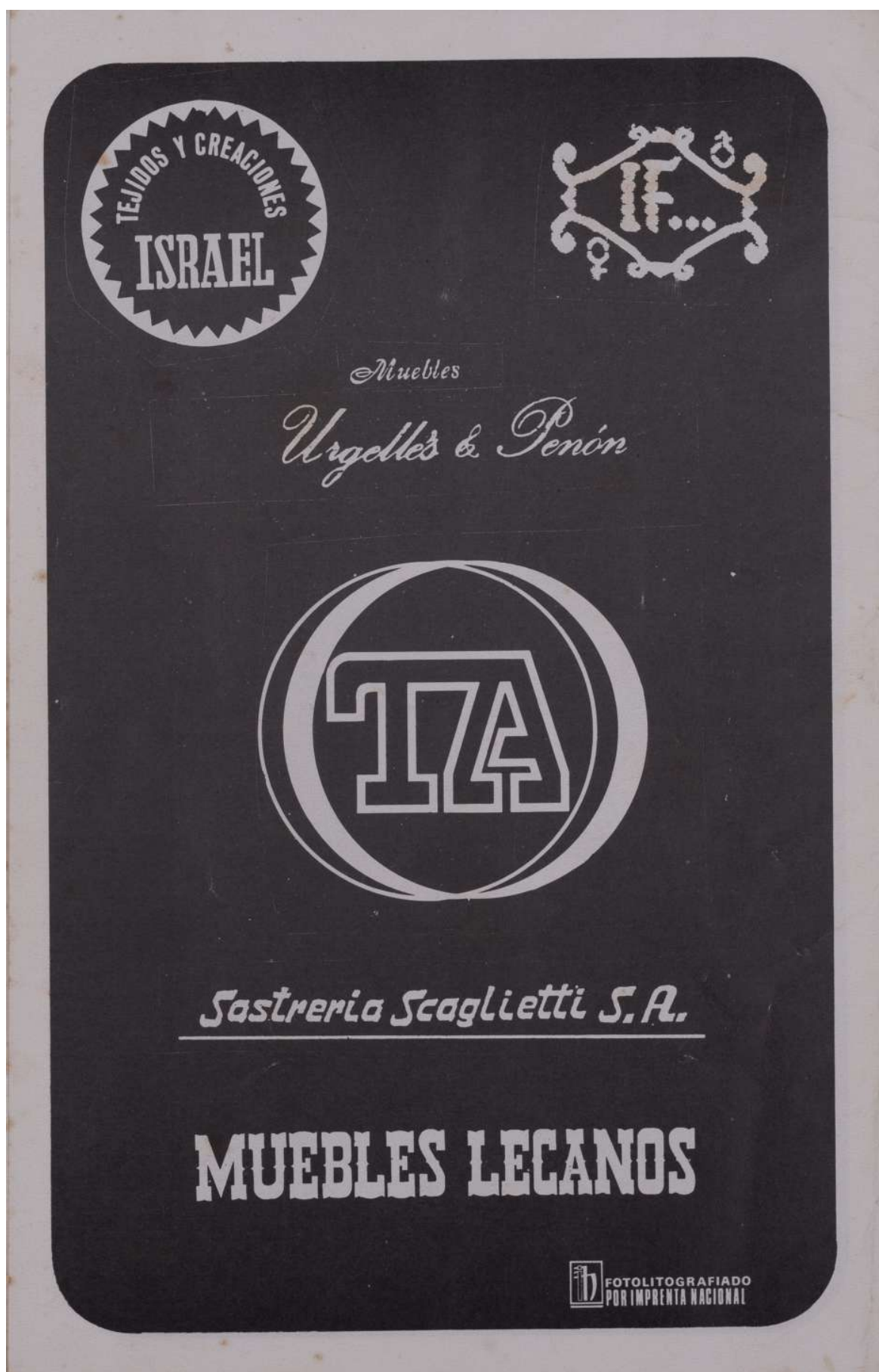


Figura 6

S.i., reverso de programa de mano de la obra *Cómo lo hace la otra mitad*, Teatro Arlequín, 1975.

El nombramiento de los donadores permite dimensionar la diversidad de los involucrados, con nombres personales de mecenas como Haydée de Urbini⁶⁴, Francisco Colina o José Figueres⁶⁵, aunque también se hallan Hacienda La Vieja Ltda., y Agrotractores. Es decir, modos de financiamiento diversos, algunos particularmente llamativos y con propósitos distintos, donde conviven tanto figuras de la sociedad civil como empresas privadas. Según Sánchez, pueden asociarse a lugares próximos “para cenar o bares de tragos” o, como en este caso, empresas de muebles, sastrería y telas que podrían remitir a colaboraciones materiales para la misma compañía o simples empresas auspiciantes⁶⁶.

Un segundo aspecto relevante de este programa de mano es el despliegue de breves perfiles sobre el equipo de Teatro Arlequín, donde se presenta a dos planas la presentación de Marcelo Gaete, como se aprecia en la siguiente figura:

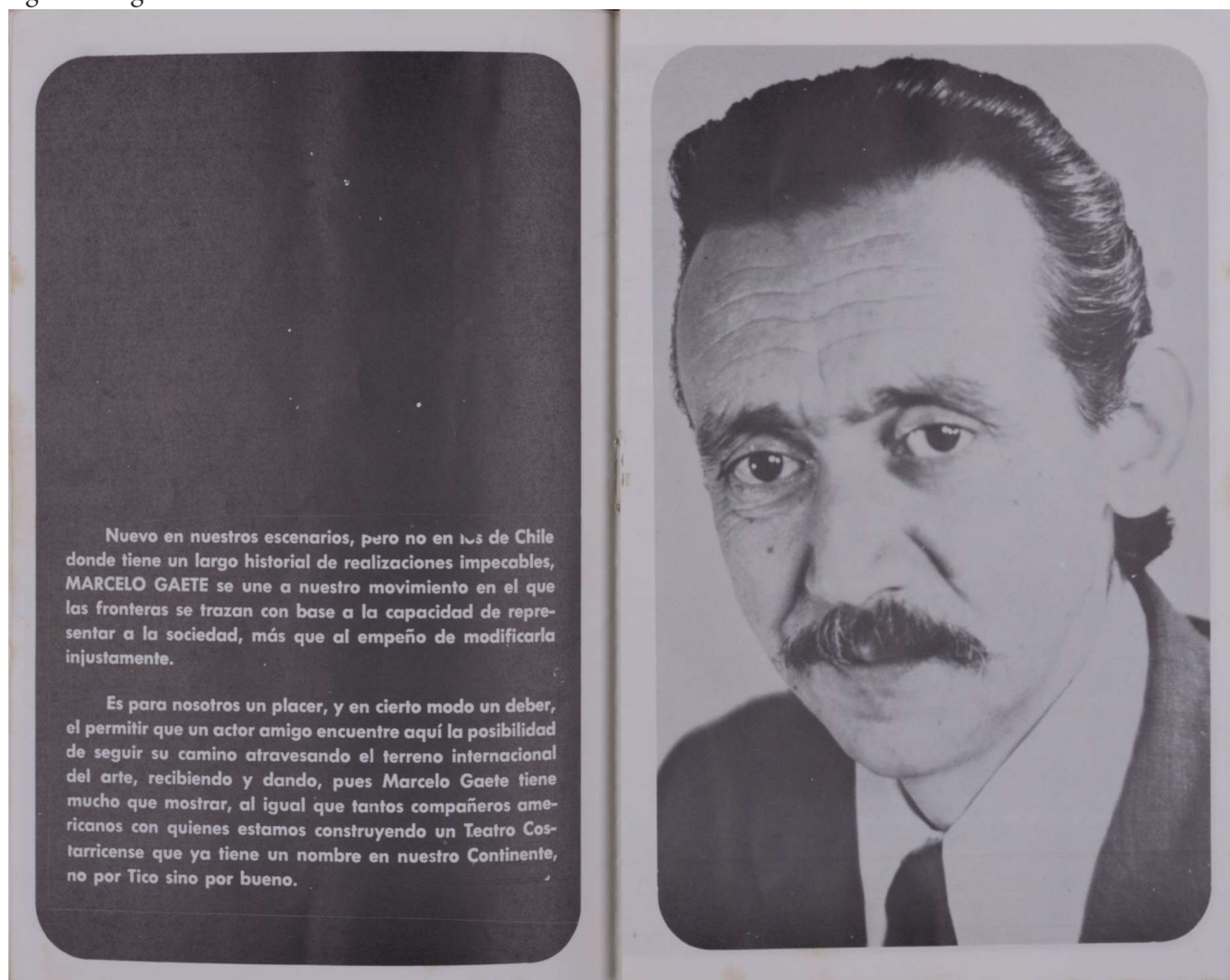


Figura 7

S.i., detalle de programa de mano de la obra *Cómo lo hace la otra mitad*, Teatro Arlequín, 1975.

El discurso es potente, recalca la traslación de Gaete como una colaboración en transfronteriza en su fuerza representativa gracias a la disciplina dramática, como una “capacidad de representar a la sociedad, más que al empeño de modificarla injustamente”. El Teatro Arlequín asume un compromiso político y social de otorgar el

espacio a Gaete para “seguir su camino atravesando el terreno internacional del arte”, con la ensoñación puesta en construir un Teatro Costarricense, un relato que se cuentan a sí mismos y, a la vez, cuentan a los lectores para crear una modulación de la realidad artística, el cual se constituye como tal “no por Tico sino por bueno”. Las alusiones del discurso escrito del programa son sutiles pero concisas, mucho más de lo que podemos encontrar en el programa de mano de *Sabor a miel*, a cargo del Teatro Universitario en 1976, donde tanto la figura de Gaete como de Sara Astica (Figura 8) se presentan en función de su trayectoria, las obras en las que participaron y los premios que obtuvieron.

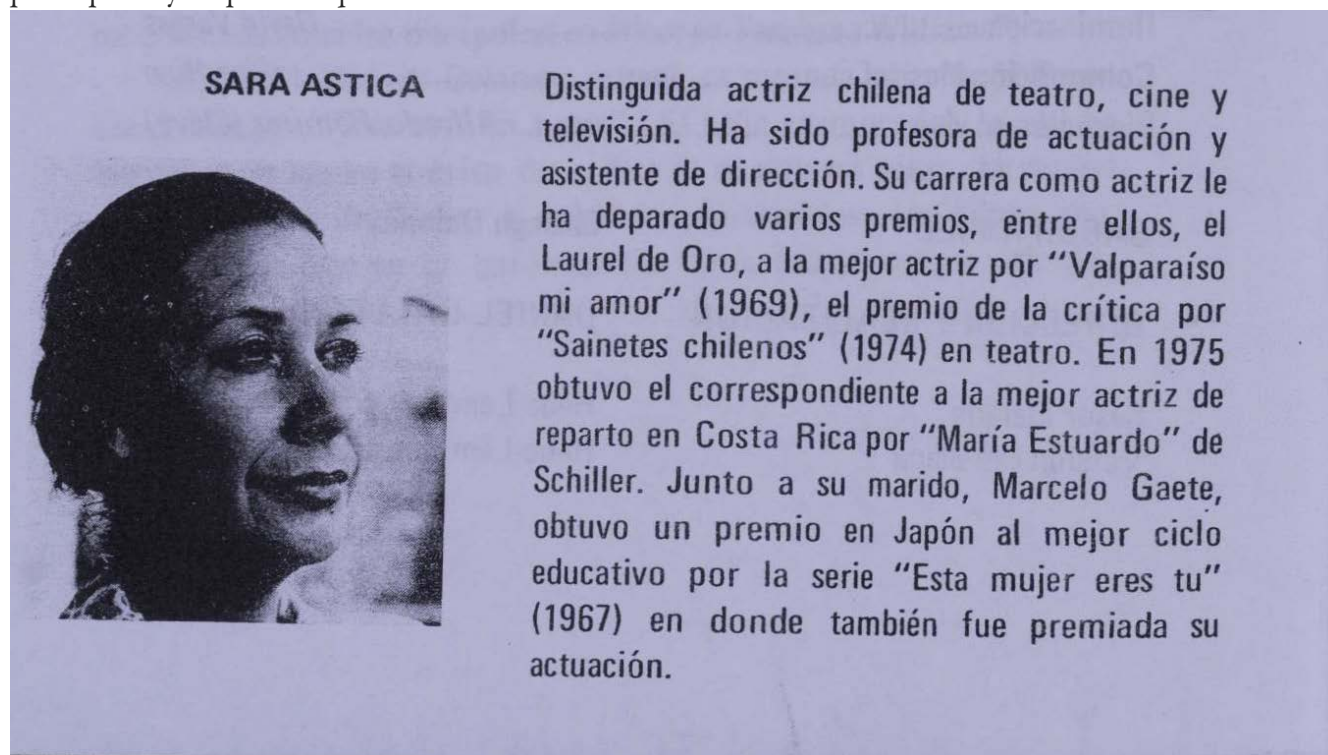


Figura 8

S.i., detalle de programa de mano de la obra *Sabor a miel*, Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica, 1976.

En particular a Sara Astica se le reconoce como mejor actriz de reparto en Costa Rica por *María Estuardo* de Johann Christoph Friedrich von Schiller donde, según se consigna en la descripción de Proyecto Arde, la actriz representó el personaje de Ana Kennedy (Hanna Kennedy), nodriza de María Estuardo⁶⁷. El caso de la actriz chilena permite visualizar su reconocimiento, pese a las barreras culturales y las negociaciones que el exilio en sí supone, si bien su presentación no es tan impactante como la de Gaete, no al menos en el uso de la página o en términos discursivos, estos programas permiten realizar un recorrido textual, inscrito en las superficies del papel para trazar vínculos, colaboraciones y las formas en que estos agentes debieron adaptarse. En última instancia, los programas están emparentados con los afiches tanto por la naturaleza efímera de su carácter documental, como por su relación en el circuito de dispositivos útiles para que la escena teatral adquiriera dimensiones materiales, asimismo, son caras opuestas que permiten construir un mismo camino, desde miradas y énfasis distintos. Si no está el afiche, quizás sí está el programa y viceversa, es así que la comunicación producida entre materias ayuda a situar las prácticas, discursos y sujetos que formaron parte, a la vez que poseen un valor intrínseco en su cualidad objetual, parte de un patrimonio volátil y frágil ante el paso del tiempo, distanciado del *convivio* teatral.

Conclusiones

Es posible comprender a través de este recorrido tanto por los programas de mano, como por los carteles de teatro del exilio chileno en Costa Rica diversas dimensiones para el análisis. Un gran aspecto refiere a cómo estos documentos revelan las posibles interacciones entre archivos, lo que responde a una colaboración que permite indagar en preguntas tan simples como ¿qué sucede cuando ambos archivos se comunican? Es posible, entonces, reafirmar que se acortan brechas, se rellenan lagunas, donde el mapa agujereado del archivo recobra su plasticidad y materializa el ingreso de esas memorias documentales, para que tales realidades de circulación mano a mano sean iluminadas. Una labor que es a la vez el paso inicial, que deriva en descripciones, digitalizaciones y cuanta acción imbricada en la puesta en valor que el archivo llama. Aquí, las y los archiveros que relevan la existencia de estos, muestran la existencia de tales materias, así, se releva el valor tanto documental como material para pensar, uno, la significación de estos materiales en el contexto del archivo, es decir, su relevancia como patrimonio documental y herramienta para la memoria, que arde en la ceniza de todo lo destruido por la dictadura y el paso del tiempo. El paradigma poscustodial es particularmente relevante en este contexto, ya que nutre con una perspectiva profunda, la cual centra su atención en otros materiales y otras líneas narrativas-históricas de lo que se resguarda. Dos, se evidencia que esta resistencia a la destrucción está en tensión en vínculo al propósito del afiche y del programa, ambos efímeros y referentes a una instancia única, así, este sentido es reforzado debido al carácter de acontecimiento del teatro. Sus inscripciones son relativas al evento, más su pertinencia aún es vibrante, son vestigios que invitan a pensar en las múltiples barreras temporales, políticas y materiales debieron ser traspasadas para volver a mirar y volver a pensar su existencia.

Por otra parte, estos materiales remiten a distintas lógicas de producción, de inserción o adaptación al campo cultural costarricense, ya sea a través de adecuaciones de los títulos, como a través de recursos publicitarios como el paratexto, los colores y diseño gráfico. En el caso del programa es posible evidenciar los agentes, mecenas y otros espacios asociados que, en conjunto, constituyen un entramado que sustentó el quehacer artístico de las compañías y sus actores. Tanto el afiche como el programa se constituyen en una red de ensamblajes y colaboraciones, donde es preciso atender a las múltiples dimensiones que estos tocan: no solo son un documento para la historia, también fueron dispositivos que entraron en contacto con los espectadores, que sirvieron para ser discutidos, leídos e incluso arrugados, es decir, es preciso comprender en sí mismo a estas tecnologías documentales, como a la realidad y los actantes que fueron parte de su construcción. Estos permiten reconstruir ciertas experiencias asociadas al teatro, así, muestran sus modulaciones, donde surgen posibles derivas inesperadas como la descripción detallada de Jasso o la disputa de los personajes de Cortázar. Entonces, es esencial proyectar estas preguntas sobre la complejidad que se entreteje en este *corpus* de obras y prácticas, así, indagar en las correspondencias y diferencias tanto entre los montajes realizados en Chile o Costa Rica, como en el material producido, sus estéticas y las estrategias que despliegan en su superficie.

En definitiva, pensar las modulaciones de lo efímero en torno a estos documentos permite comprender los alcances temporales de estos al indagar su contexto situado y atingente, es un llamado a mirar a través de los documentos, un presente detenido en los programas y afiches. Su valor como fuente es múltiple, tal como puede ser evidente al trazar las trayectorias de los artistas, esto permite enfatizar no sólo en las obras, es decir, trabajar una dimensión que desde los estudios dramáticos no suele prestarse atención, más bien, se ha centrado la atención al texto dramático o a la puesta en escena. Entonces, preguntarse por los acervos de los distintos teatros y compañías latinoamericanas supone una proyección necesaria para indagar en las lagunas materiales, narrativas y sociales de la producción teatral. Sin duda, en contextos de exilio, violencia de Estado y represión política acentuar el rol de los agentes y las materias que dejan en evidencia los recorridos físicos de estos sujetos posibilitaría conformar una cartografía, donde la información no sólo se sustenta por la novedad noticiaria u oficial, como un periódico como fuente histórica-archivística, sino a través de estos materiales y las relaciones entre sujetos. Al fin y al cabo, tanto programas de mano como afiches son la representación de un grupo organizado de artistas de la escena teatral que buscó legitimar y situar su perspectiva bajo estas materias los cuales, de alguna forma, logran perpetuar la existencia de su trabajo efímero.

Referencias

- Aristóteles. *Poética*. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2007.
- Bahamondes Chaud, Pedro. “La virgen del puño cerrado’: la historia tras la última obra dirigida por Víctor Jara, que fue estrenada dos meses después de su muerte”. *The Clinic*, 16 de sept. de 2023. <https://www.theclinic.cl/2023/09/16/la-virgen-del-puno-cerrado-la-historia-tras-la-ultima-obra-dirigida-por-victor-jara-que-fue-estrenada-dos-meses-despues-de-su-muerte/>.
- Bastian, Jeannette A. “Moving the margins to the middle: reconciling ‘the archive’ with the archives”. En *Engaging with records and archives: histories and theories*, eds. Fiorella Foscarini, Heather MacNeil, Bonnie Mark y Gillian Oliver, 3-19. N/A: Facet Publishing, 2016.
- Bolzman, Claudio. “Elementos para una aproximación teórica al exilio”. *Revista Andaluza de Antropología*, n.º 3 (2012): 7-30.
- Brignardello, Javiera y Patricio Gecele Muñoz. “Sobre el proyecto ‘Archivos y teatralidades del exilio chileno en Costa Rica (1970-1980)’: reconstruir el teatro a través de sus rastros”. *Teatro* 12 (2024): 105-121. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77519>
- Carutti, Eugenio. “Cómo leer este libro”. En *Inteligencia planetaria*, 11-15. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Vladi Editions, 2015.
- Compton, Timothy G. “El arte de los programas de mano. El teatro mexicano reciente”. *Revista de la Universidad de México*, n.º 14 (2005): 71-76.
- Contreras Castro, Anabelle. “De lo que se lleva al exilio y de lo que resulta cuando se abren las maletas. Personas teatreras de Chile en Costa Rica”. En *Teatristas entre Chile y Costa Rica en la década de los años setenta: (des)arraigos, arte y política*. ESCENA: Revista de las Artes 80, n.º AE6 (2021): 22-32. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8747015>
- Cortázar, Julio. “Las Ménades”. En *Final del juego*, 49-64. México: Editorial Nueva Imagen, 1984.
- Didi-Huberman, Georges. “El archivo arde”. Traducción de Juan Antonio Ennis, s.p. s.i.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. Cuauhtémoc: Libros de Godot, 2011.
- Gitelman, Lisa. *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents*. Durham, NC and London: Duke University Press, 2014.
- Godoy, Alejandro. *Historia del afiche chileno*. Santiago: Universidad ARCIS, 1992.
- Herrera Pardo, Hugo. “‘Próximo a publicarse’”. Sobre los *paratextos sin texto* de la vanguardia de Valparaíso (vestigio y especulación). En *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*, editado por Nibaldo Acero, Jorge Cáceres y Hugo Herrera, 195-230. Santiago: Chancacazo Ediciones, 2014.
- Hurtado, María de la Luz y Carlos Ochsenius. “Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del ‘70”. En *Teatro Chileno de la Crisis Institucionales 1973-1980*, 1-53. Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, 1982.
- Mena Mugica, Mayra M. “Coordenadas del cambio de paradigma en la archivística. Argumento para rasgos pos-custodiales”. En *Una mirada a la ciencia de la información desde los nuevos contextos paradigmáticos de la posmodernidad*, editado por María José Vicentini Jorente y Dunia Llanes Padrón, 43-69. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017. <https://doi.org/10.36311/2017.978-85-7983-904-7.p43-70>.
- Proyecto Arde. “Afiches de la colección Huellas del exilio”. *Proyecto Arde*. 8 de sept. de 2022. <https://editorial.proyectoarde.org/lanzamos-huellas-de-exilio-un-proyecto-de-arde-y-lamae-de-costa-rica/>.

- Proyecto Arde. "Programa de mano de la obra *María Estuardo*". *Proyecto Arde: Archivos de Arte*. Acceso el 20 de abril de 2026. <https://proyectoarde.org/exhibits/show/expo-programas-de-mano/item/6334>.
- Ramos-Villalobos, Roxana-Guadalupe. "Los programas de mano. Fuente documental de gran significación para el estudio de la formación dancística mexicana". *Revista Iberoamericana de Educación Superior* 3, n.º 7 (2012): 58-68. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=299129031004>
- Rodríguez-Plaza, Patricio. *Afiches de teatro: trayectoria y recorrido visual del teatro de la Pontificia Universidad Católica*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2021.
- Sánchez, Sandra. "Los géneros efímeros: el caso del programa de mano". *Letra. Imagen. Sonido*, n.º 9 (2013), 33-47.
- Tello, Andrés Maximiliano. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra, 2018.
- Twyman, Michael. "The Long-Term Significance of Printed Ephemera". *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage* 1 (2008): 19-57.
- Viu, Antonia. *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950*. Santiago: Metales Pesados, 2019.

Fuentes primarias

- Álvarez, Edgard. "Afiche de la obra *Los nublados del día*". *Proyecto Arde: Archivos de Arte*, acceso el 20 de abril de 2026, <https://proyectoarde.org/items/show/6324>
- Barahona, Luis. "Afiche de la obra *La Mula del Diablo*". *Proyecto Arde: Archivos de Arte*, acceso el 20 de abril de 2026, <https://proyectoarde.org/items/show/6316>
- Barahona, Luis. "Afiche de la obra *La Virgen del Puño Cerrado*". *Proyecto Arde: Archivos de Arte*, acceso el 20 de abril de 2026, <https://proyectoarde.org/items/show/6308>.
- S.i. "Programa de mano de la obra *Cómo lo hace la otra mitad*". *Proyecto Arde: Archivos de Arte*, acceso el 20 de abril de 2026, <https://proyectoarde.org/exhibits/show/expo-programas-de-mano/item/6335>
- S.i. "Programa de mano de la obra *Esperando a Godot*". *Proyecto Arde: Archivos de Arte*, acceso el 20 de abril de 2026, <https://proyectoarde.org/exhibits/show/expo-programas-de-mano/item/6344>
- S.i. "Programa de mano de la obra *Sabor a miel*". *Proyecto Arde: Archivos de Arte*, acceso el 20 de abril de 2026, <https://proyectoarde.org/exhibits/show/expo-programas-de-mano/item/6339>

Notas

- 1 Proyecto Arde, "Afiches de la colección Huellas del exilio", *Proyecto Arde*, 8 de sept. de 2022, <https://editorial.proyectoarde.org/lanzamos-huellas-de-exilio-un-proyecto-de-arde-y-lamae-de-costa-rica/>
- 2 Proyecto Arde, "Afiches de la colección Huellas del exilio".
- 3 Javiera Brignardello y Patrizio Gecele Muñoz, "Sobre el Proyecto 'Archivos y Teatralidades del Exilio Chileno en Costa Rica (1970-1980)': reconstruir el teatro a través de sus rastros", *Teatro* 12 (2024): 110. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77519>
- 4 Proyecto Arde, "Afiches de la colección Huellas del exilio".
- 5 Ibid.
- 6 "Quiénes somos" en la web oficial de LaMae, acceso 13 de sept. de 2025, <https://memoriaescenica.com/quienes-somos/>
- 7 Alejandro Godoy, *Historia del afiche chileno* (Santiago: Universidad ARCIS, 1992), 13. Para propósitos de este trabajo se utilizan indistintamente.
- 8 Es importante señalar que, si bien, para el propósito de este trabajo los carteles son estudiados dentro de las artes escénicas, su nacimiento y referentes surgen también de la comercialización y publicidad de bienes, productos,

- maquillajes, alimentos, entre otros. Antonia Viu profundiza esto en *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950* (Santiago: Metales Pesados, 2019).
- 9 Antonia Viu, *Materialidades de lo impreso*, 19.
- 10 Andrés Maximiliano Tello, *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo* (Adrogué: La Cebra, 2018), 64.
- 11 Mayra M. Mena Mugica, “Coordenadas del cambio de paradigma en la archivística. Argumento para rasgos post-custodiales”, en *Una mirada a la ciencia de la información desde los nuevos contextos paradigmáticos de la posmodernidad*, eds. María José Vicentini Jorente y Dunia Llanes Padrón (São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017), 51. <https://doi.org/10.36311/2017.978-85-7983-904-7>. pp.43-70
- 12 Jeannette A. Bastian, “Moving the margins to the middle: reconciling ‘the archive’ with the archives”, en *Engaging with records and archives: histories and theories*, eds. Fiorella Foscari, Heather MacNeil, Bonnie Mark y Gillian Oliver (N/A: Facet Publishing, 2016), 7.
- 13 Smoodin ctd. en Bastian, “Moving the margins”, 9.
- 14 Viu, *Materialidades de lo impreso*, 45.
- 15 Bastian, “Moving the margins”, 11.
- 16 Brignardello y Gecele, “Sobre el Proyecto”.
- 17 Jorge Dubatti, *Introducción a los Estudios Teatrales* (Cuauhtémoc: Libros de Godot, 2011), 13.
- 18 Jorge Dubatti, *Introducción Estudios Teatrales*, 30.
- 19 Ibid.
- 20 Aristóteles, *Poética* (Santiago: Universidad ARCIS, 2007), 7-10.
- 21 Brignardello y Gecele, “Sobre el Proyecto”, 16.
- 22 Patricio Rodríguez-Plaza, *Afiches de teatro: trayectoria y recorrido visual del teatro de la Pontificia Universidad Católica*, (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2021), 21.
- 23 Rodríguez-Plaza, *Afiches de teatro*, 21-26.
- 24 Georges Didi-Huberman, “El archivo arde”, trad. Juan Antonio Ennis. S.i., s.p.
- 25 Rodríguez-Plaza, *Afiches de teatro*, 23-25.
- 26 Proyecto Arde, “Afiches de la colección Huellas del exilio”.
- 27 Edgard Álvarez, “Afiche de la obra Los nublados del día”, Proyecto Arde: Archivos de Arte, s.f., <https://proyectoarde.org/items/show/6324>
- 28 Álvarez, “Afiche de la obra”.
- 29 Viu, *Materialidades de lo impreso*, 48.
- 30 María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, “Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del ‘70”, Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del ‘70”, en *Teatro Chileno de la Crisis Institucionales 1973-1980* (Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, 1982), 7.
- 31 De la Luz Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones del Teatro Chileno”, 8-9.
- 32 Ibid., 19-20.
- 33 Brignardello y Gecele, “Sobre el Proyecto”, 109.
- 34 De la Luz Hurtado y Ochsenius, “Transformaciones del Teatro Chileno”, 110.
- 35 Hugo Herrera Pardo, “Próximo a publicarse”. Sobre los *paratextos sin texto* de la vanguardia de Valparaíso (vestigio y especulación)”, en *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*, eds. Nibaldo Acero, Jorge Cáceres y Hugo Herrera (Santiago: Chancacazo Ediciones, 2014), 196.
- 36 Herrera Pardo, “Próximo a publicarse”, 196.
- 37 Brignardello y Gecele, “Sobre el Proyecto”, 116.
- 38 Jalón ctd. Viu, *Materialidades de lo impreso*, 44.
- 39 Brignardello y Gecele, “Sobre el Proyecto”, 113-114.
- 40 Michael Twyman, “The Long-Term Significance of Printed Ephemera”, *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage* 1, (2008): 19-57.
- 41 Brignardello y Gecele, “Sobre el Proyecto”, 113.
- 42 Pedro Bahamondes Chaud, “La virgen del puño cerrado: la historia tras la última obra dirigida por Víctor Jara, que fue estrenada dos meses después de su muerte”, *The Clinic*, 16 de sept. de 2023, <https://www.theclinic.cl/2023/09/16/la-virgen-del-puno-cerrado-la-historia-tras-la-ultima-obra-dirigida-por-victor-jara-que-fue-estrenada-dos-meses-despues-de-su-muerte/>

- 43 “Alejandro Sieveking (1934-2020): autoexilio”, en la web oficial de Memoria Chilena, acceso el 12 de sept. de 2025, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92070.html>
- 44 Sandra Sánchez, “Los géneros efímeros: el caso del programa de mano”, *Letra. Imagen. Sonido*, n.º 9 (2013): 33.
- 45 Sánchez, “Los géneros efímeros”: 33-37.
- 46 Roxana-Guadalupe Ramos-Villalobos, “Los programas de mano. Fuente documental de gran significación para el estudio de la formación dancística mexicana”, *Revista Iberoamericana de Educación Superior* 3, n.º 7 (2012): 66. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=299129031004>
- 47 Lisa Gitelman, *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents* (Durham, NC and London: Duke University Press, 2014), 1.
- 48 Gitelman, *Paper Knowledge*, 1.
- 49 Viu, *Materialidades de lo impreso*, 10.
- 50 Ibid., 12.
- 51 Claudia Jasso, “La colección de programas de mano de teatro de la Biblioteca de las Artes: su importancia en la investigación en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información teatral ‘Rodolfo Usigli’” (tesis para de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 92-93.
- 52 Timothy G. Compton, “El arte de los programas de mano. El teatro mexicano reciente”, *Revista de la Universidad de México*, n.º 14 (2005): 76.
- 53 Eugenio Carutti, “Cómo leer este libro”, en *Inteligencia planetaria* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Vladi Editions, 2015), 12. Una cita algo descontextualizada, a mi parecer, que circula en el ecosistema del libro, sobre todo de los libros objeto con la cita: “El libro ha dejado de ser un objeto y se revela como un vínculo”.
- 54 Julio Cortázar, “Las Ménades”, en *Final del juego* (D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1983), 49.
- 55 Cortázar, “Las Ménades”, 51.
- 56 Sánchez, “Los géneros efímeros”, 41.
- 57 Ibid., 38.
- 58 Ibid., 36.
- 59 Énfasis mío.
- 60 Anabelle Contreras Castro, “De lo que se lleva al exilio y de lo que resulta cuando se abren las maletas. Personas teatreras de Chile en Costa Rica”, en *Teatristas entre Chile y Costa Rica en la década de los años setenta: (des)arraigos, arte y política. ESCENA: Revista de las artes* 74, n.º 1 (2014): 24-25.
- 61 Contreras Castro, “De lo que se lleva al exilio”, 24-25.
- 62 Ibid.
- 63 Claudio Bolzman, “Elementos para una aproximación teórica al exilio”, *Revista Andaluza de Antropología*, n.º 3 (2012): 9-10.
- 64 Aparentemente fue la esposa de Mario Urbini Casali, quien a su vez, se dedicó a la distribución de películas en Costa Rica. En el repositorio digital del Archivo Nacional de Costa Rica es posible rastrear que Urbini dirigió el Teatro América. Es un tema interesante para abordar los vínculos entre estos mecenas a través de estos programas de mano.
- 65 Se desconoce si es un alcance de nombres pero José Figueres fue presidente de Costa Rica en reiteradas ocasiones. También se dedicó la agricultura, lo cual hace particular su proximidad escrita en el programa, junto a Agrotractores. En la página web de Municipalidad de Desamparados hay más información sobre su figura.
- 66 Sánchez, “Los géneros efímeros”, 39.
- 67 Proyecto Arde, “Programa de mano de la obra *María Estuardo*”, *Proyecto Arde: Archivos de Arte*, acceso el 20 de abril de 2026, <https://proyectoarde.org/exhibits/show/expo-programas-de-mano/item/6334>

Información adicional

redalyc-journal-id: 6157

Enlace alternativo

<https://revistas.uft.cl/index.php/amox/article/view/877> (html)



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=615785745005>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Aybiana Rodríguez Villarroel

**Materialidades efímeras de las artes escénicas: el caso
chileno-costarricense en la colección Huellas del exilio de
Proyecto Arde y LaMAE**

**The Ephemeral Materialities of the Performing Arts: The
Chilean-Costa Rican Case in the Huellas del exilio
Collection by Proyecto Arde and LaMAE**

Amoxtli

núm. 16, ., 2026

Universidad Finis Terrae, Chile

amoxtli@uft.cl

ISSN-E: 0719-997X

DOI: <https://doi.org/10.38123/amox16.877>



CC BY 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.