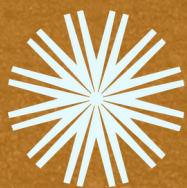


ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 8. NÚMERO 15. 2026/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

Archivar lo vivo: un enfoque ecológico para las prácticas teatrales fluidas

Archiving the Living: An Ecological Approach to Fluid Scenic Practicess

Sergio Patricio Valenzuela Valdés*

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

 <https://orcid.org/0000-0002-2855-1299>

Resumen. Este artículo propone un enfoque ecológico para las artes escénicas contemporáneas en Chile (2019-2025), desplazando la noción del archivo como depósito estático hacia un archivar lo vivo entendido como proceso metabólico y relacional. El estudio parte de la identificación de una crisis ontológica en los modelos de representación tradicionales y una acelerada pérdida de biodiversidad cultural escénica, provocada por lógicas extractivistas que fragmentan la memoria. Frente a este colapso, las prácticas teatrales fluidas emergen como territorios de resistencia y autoafirmación de saberes locales. A través de un análisis transdisciplinar de casos como *Fasma*, *Danzas Terrestriales*, *KIN* y *Tocar Fondo*, se examina cómo conceptos como la cocorporalidad relacional mediada y el cuerpo-nosotrxs reconfiguran la escena. La investigación articula un diálogo entre la teoría de la resonancia de Hartmut Rosa y las ontologías relacionales de los pueblos mapuche, selk'nam y andinos, validando el pensamiento *ch'ixi* como una herramienta para habitar las contradicciones del presente desde una voz territorial y sentipensante. Se concluye que el archivo vivo no es un registro del pasado, sino una tecnología social de cuidado activo que sostiene la vitalidad de la experiencia. Este paradigma permite que la documentación opere como una potencia performativa y generativa, transformando la vulnerabilidad en una revisión de las éticas que proponen nuevos paradigmas de comunidad, situados fuera de las narrativas históricas hegemónicas.

*Doctor en Investigación de Arte por la Universidad de Artes Aplicadas de Viena. Investigador, diseñador teatral y artista de performance. Académico y coordinador del Diplomado en Arte, Ciencia y Tecnología de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC) y director del laboratorio LACENTRA. Correo electrónico: sergio.valenzuela.v@uacademia.cl Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Redacción (borrador original y revisión/edición).

Palabras clave: archivo vivo, ecología escénica, prácticas fluidas, decolonialidad, cocorporalidad relacional mediada

Abstract. This article proposes an ecological approach to contemporary performing arts in Chile (2019-2025), shifting the notion of the archive from a static repository toward archiving the living, understood as a metabolic and relational process. The study begins by identifying an ontological crisis in traditional representational models and an accelerated loss of cultural scenic biodiversity caused by extractive logics that fragment memory. Facing this collapse, fluid theatrical practices emerge as territories of resistance and the self-affirmation of local knowledge. Through a transdisciplinary analysis of cases such as *Fasma*, *Danzas Terrestriales*, *KIN*, and *Tocar Fondo*, the research examines how concepts like mediated relational co-corporeality and cuerpo-nosotrxs reconfigure the stage. The investigation articulates a dialogue between Hartmut Rosa's resonance theory and the relational ontologies of the Mapuche, Selk'nam, and Andean peoples, validating *ch'ixi* thought as a tool for inhabiting present-day contradictions through a territorial and sentipensante (sensing-thinking) voice. It concludes that the living archive is not a record of the past but a social technology of active care that sustains the vitality of experience. This paradigm allows documentation to operate as a performative and generative power, transforming vulnerability into a revision of ethics that propose new paradigms of community situated outside of hegemonic historical narratives.

Keywords: Living archive, Scenic ecology, Fluid practices, Decoloniality, Mediated relational co-corporeality

Introducción

En el contexto cultural contemporáneo, tanto global como local, emergen en las prácticas teatrales diversas manifestaciones artísticas que desafían las fronteras disciplinares establecidas y sostienen una crítica persistente a las instituciones tradicionales del teatro. Estas prácticas se desarrollan en un ecosistema marcado por la hibridación y la transdisciplinariedad, proponiendo alternativas al circuito hegemónico del teatro convencional chileno.

Dicho circuito ha operado, en gran medida, bajo una lógica de industria cultural fragmentada y extractivista: en lugar de trabajar con las comunidades, tiende a extraer sus temáticas para recontextualizarlas y exhibirlas ante otras élites. Este fenómeno, acentuado en circuitos más comerciales que experimentales, ha contribuido a la pérdida de biodiversidad cultural escénica –entendida como la diversidad de formas, lenguajes, saberes y memorias vivas que coexisten en un ecosistema escénico y que, como la biodiversidad biológica, resulta irremplazable cuando se erosiona bajo lógicas de homogeneización y mercantilización–. En esta misma línea, puede observarse una progresiva marginación de formas vivas de expresión y memoria, en favor de la producción de bienes culturales orientados al consumo.

Frente a este panorama, el presente trabajo propone un aparato crítico inspirado en una ecología situada, que se distancia de perspectivas eurocéntricas y se aproxima a un entendimiento del ecosistema como red de resonancias y cuidados. Desde el contexto sudamericano –y particularmente del sur– se plantea la noción de lo fluido como una categoría que permite caracterizar ciertas prácticas escénicas contemporáneas. En ellas, el fluir y lo fluido no remiten a una estética de consumo, sino a modos de producción de sentido vinculados a preguntas sobre identidad, territorio, fuerzas de la naturaleza, comunidad, diversidad e interculturalidad. Estas prácticas son denominadas aquí como prácticas escénicas fluidas.

Dichas prácticas se configuran como conceptos abiertos y más-allá-de-lo-humano, en sintonía con comprensiones relacionales de los ecosistemas vivos y no vivos presentes en cosmovisiones originarias del territorio. Entre ellas, se pueden mencionar las nociones mapuche de *newen* y las concepciones andinas asociadas a la Pachamama, así como el complejo simbólico de la mitología selk'nam. En estas perspectivas, las correlaciones sensibles entre tierra, cuerpo y ancestralidad configuran un modelo analítico que desafía los marcos eurocéntricos dominantes y habilita una epistemología plural, capaz de reconocer agentes diversos, temporalidades múltiples y relaciones complejas que emergen en la escena

contemporánea (Cattaneo, 2004; Loncon, 2021; Soubllette, 2020). Desde esta matriz analítica se propone observar prácticas escénicas que emergen como fluidas, en las que se activan correlaciones de producción de sentido que se coactualizan y agencian en los territorios, operando como corrientes que erosionan y transforman las formas establecidas.

En el marco de esta microcartografía –o microtaxonomía– emergen prácticas como *Danzas Terrestres* de Natalia Püschel o procesos escénicos como *Tocar fondo* de Lokas Juanas. Estas no operan como fenómenos aislados, sino como manifestaciones vivas de saberes ancestrales en acción. En ellas se reconoce la emergencia de un archivo corporal en constante actualización: un cuerpo territorial, conectado y colaborativo, así como un cuerpo colectivo que se activa en el acontecimiento de la práctica escénica.

Las epistemologías que emergen de estas prácticas en flujo se activan como fuerzas que operan a modo de corrientes de intercambio, configurando formas de conocimiento compartido que impulsan procesos en expansión. Más que responder a lógicas lineales como germinación, fertilización o diseminación, estas prácticas parecen ya estar en red, conectadas por fuerzas no humanas y más-allá-de-lo-humano. En este sentido, resulta sugerente la figura de Katari –serpiente mítica vinculada al agua y la fertilidad–, cuya presencia en tradiciones aymaras y quechuas activa una comprensión del mundo como sistema interconectado y sensible (Bustos, 2024). Katari encarna la alianza entre fuerzas vitales y naturales que regulan el equilibrio social, ofreciendo una vía para dialogar críticamente con nociones contemporáneas occidentales como el cuidado y la resonancia, ya sea para integrarlas, diferenciarlas o conombrar nuevas configuraciones conceptuales que articulen memoria y territorio.

Este enfoque dialoga con marcos teóricos internacionales desde una posición de soberanía intelectual. Las propuestas aquí desarrolladas exceden la noción de resonancia de Hartmut Rosa, quien la concibe como condición para una vida lograda en la modernidad tardía (Rosa, 2019, p. 42). En contraste, las conceptualizaciones presentes en cosmovisiones mapuche, selk'nam y andinas no operan como correctivos, sino como sistemas de conocimiento autónomos que han sostenido formas relacionales de habitar el mundo con anterioridad a dicha modernidad. De manera similar, la ecología de las prácticas de Isabelle Stengers (2010) es aquí rearticulada desde una urgencia política situada. Por su parte, los actos cotidianos de cuidado propuestos por Yuriko Saito (2022) adquieren en este marco una dimensión radical: el cuidado no es solo una ética sensible, sino también una estrategia de resistencia frente a sistemas opresivos, no ecológicos y excluyentes.

A esta red se suman los aportes de las epistemologías del Sur, que relevan saberes vivos y metodologías críticas provenientes de investigaciones artísticas latinoamericanas. Destacan, por ejemplo, las reflexiones sobre la ecología de saberes de Amieva (2022, p. 38) y los mapas corporales de la trashumancia analizados por Carrillo Castilla (2022, p. 90). Estas perspectivas articulan cuerpos,

territorios y memorias en una apuesta estética y política que complejiza la comprensión de la ecología interconectada en la que se inscriben las prácticas escénicas fluidas.

En este marco conceptual emerge un vocabulario que no solo busca describir estas prácticas, sino también proponer una microtaxonomía situada y movilizadora. Esta se organiza en torno a la dificultad de capturar y definir modalidades de un saber vivo (Amieva, 2022, p. 38), dando lugar a la noción de archivo vivo que se despliega como archivo corporal, territorial, colectivo y transmaterial. Este estudio no rechaza las referencias teóricas externas; por el contrario, indaga en cómo los saberes ancestrales y sus prácticas rituales se encuentran activos como cocreadores, coautores y cointérpretes de un campo de conocimiento en constante devenir. Se trata de un entramado sedimentario que fluye a través de corrientes que circulan, resisten y resignifican las prácticas escénicas hegemónicas, reclamando su lugar en la construcción de una memoria histórica viva desde una sensibilidad relacional y más-allá-de-lo-humano, que desborda las nociones materiales convencionales.

Caracterización y contexto de las prácticas escénicas fluidas

Desde los estudios escénicos, se propone la noción de prácticas escénicas fluidas no como una categoría que designa fenómenos nuevos, sino como una forma de nombrar procesos que ya forman parte del tejido constitutivo de epistemologías situadas. En este sentido, no se presentan como un marco externo que las explica, ni como una instancia que las antecede, sino como una conceptualización que emerge desde las propias prácticas. Comprenderlas exige, por tanto, recorrer la genealogía histórica y el ecosistema cultural en que se inscriben, no con el fin de legitimar el archivo vivo como categoría teórica, sino para reconocerlo como una respuesta que el teatro chileno contemporáneo ya venía desplegando antes de ser nombrada: un saber vivo tejido en su propia constitución.

Las prácticas escénicas fluidas configuran un fenómeno contemporáneo que articula, desde la experimentación artística, respuestas a la complejidad cultural, social y política de la escena teatral actual. Su rasgo distintivo no radica únicamente en la interdisciplinariedad, sino en su capacidad de operar en los bordes de las instituciones y los lenguajes establecidos, desbordando los límites del teatro tradicional hacia territorios donde convergen lo procesual, lo relacional y lo situado.

Desde una perspectiva histórica, las formas teatrales europeas se instalaron en América Latina bajo un modelo centrado en el actor, el texto y la dirección como ejes estructurantes de la creación escénica.

Sin embargo, las transformaciones impulsadas por las vanguardias del siglo XX contribuyeron a desestabilizar progresivamente estas jerarquías, dando lugar a tres corrientes fundamentales para comprender la genealogía de lo fluido: la crítica institucional, que evidencia el agotamiento de los modelos jerárquicos; el arte participativo, que desplaza el protagonismo del artista hacia procesos colectivos, situados y dialógicos; y las prácticas de sitio específico (*site-specific*), que incorporan los contextos territoriales, culturales y sociales como materia activa de la obra (Cabrera, 2020, p. 45; Garín, 2018, p. 12).

Es en la convergencia de estas líneas donde se configuran las prácticas fluidas. A través de hibridaciones entre danza, teatro, artes visuales, performance y tecnologías emergentes, estas propuestas habilitan nuevas formas de narración y experiencias multisensoriales que, en sintonía con la noción de liminalidad (Diéguez, 2007, p. 22), desplazan al espectador de una posición de recepción pasiva hacia la de agente implicado en el acontecimiento escénico.

En términos ontológicos, la noción de fluidez se vincula con lo que Diéguez describe como prácticas que escapan a las taxonomías tradicionales (2007, p. 10). Al situarse en los bordes de lo teatral y apropiarse de estrategias provenientes de las artes visuales, estas propuestas abandonan la centralidad del texto dramático previo para configurarse como escrituras escénicas de carácter procesual, temporal y no objetual. La fluidez no constituye, por tanto, una mera cualidad estética, sino un modo de existencia que cuestiona la fragmentación disciplinar y propone la movilidad como condición de producción de sentido.

Esta condición liminal opera, a su vez, como una forma de resistencia frente a las lógicas de extracción cultural y la estandarización de las narrativas dominantes, en diálogo con la noción de artes vivas: prácticas caracterizadas por la construcción de vínculos afectivos entre performers, espectadores y territorios, así como por la exploración constante de los límites sociales del arte (Garín, 2018, p. 15). Desde esta perspectiva, las prácticas fluidas se articulan con agendas político-culturales de carácter decolonial, promoviendo la visibilización de saberes y memorias ancestrales, y cuestionando el colonialismo epistémico que ha marcado tanto la historiografía como la praxis teatral.

En este contexto, cobra especial relevancia lo que Cabrera (2020) analiza como la potencia performativa del archivo, en tensión con la postura de Phelan, quien sostiene que toda documentación traiciona la naturaleza efímera de la performance. A partir de una relectura de Fischer-Lichte, Schneider y Derrida, Cabrera propone entender el archivo no como un dispositivo de fijación, sino como una instancia de activación (2020, p. 63). El documento deja así de operar como registro estático para convertirse en un dispositivo que prolonga el bucle de retroalimentación, permitiendo que la memoria se constituya como una construcción colectiva, dinámica y situada.

Esta heterogeneidad se manifiesta en la diversidad de prácticas fluidas en Chile, que abarcan desde proyectos comunitarios rurales vinculados a tradiciones del pueblo mapuche, hasta experiencias urbanas mediadas por tecnologías digitales, así como intervenciones transdisciplinarias que tensionan las relaciones entre cuerpo, territorio y política (Cabrera, 2020, p. 88; Ramírez Püschel, 2026, pp. 63-64). Consideradas en conjunto, estas prácticas no solo expanden el ecosistema cultural del teatro chileno, sino que constituyen el sustrato desde el cual emerge la noción de archivo vivo: no como depósito, sino como una práctica en permanente constitución, entendida como una ecología de cuidados y de relaciones activas.

Fundamentación ontológica: ecología de resonancias y cuidados

Comprender y analizar las prácticas escénicas fluidas requiere un marco ontológico capaz de desestabilizar las divisiones binarias del pensamiento occidental hegemónico. Este aparato crítico se funda en una perspectiva ecológica que concibe la existencia como una red de interdependencias entre ciclos, procesos y entidades –vivas y no vivas, humanas y más-allá-de-lo-humano– que coexisten en un mismo ecosistema relacional. Desde este horizonte, las ontologías de los pueblos originarios no operan como referencia externa, sino como matrices de pensamiento que permiten releer críticamente los marcos teóricos contemporáneos.

En este contexto, nociones como el *newen* mapuche –entendido como fuerza vital y espiritual– permiten pensar la articulación efectiva entre cuerpo, territorio y memoria, desplazando la concepción de la naturaleza como objeto hacia su comprensión como agente e interlocutora activa (Loncon, 2021, p. 32). Esta relacionalidad se hace visible en prácticas como *Danzas Terrestres*, donde el territorio no es soporte, sino condición de posibilidad: el geoparque Kütralkura opera como una agencia que coconstituye el archivo corporal de la práctica. De manera convergente, la mitología selk'nam permite comprender el rito y el mito como dispositivos de activación de la memoria, configurando formas de archivo vivo que no se fijan, sino que se actualizan en la acción (Cattaneo, 2004, p. 24).

Este diálogo no implica una simple traducción entre saberes, sino una fricción productiva. En el marco de sus propias crisis, la filosofía contemporánea ha comenzado a formular conceptos que resuenan con estas epistemologías. Cuando Hartmut Rosa (2019) plantea la resonancia como condición para contrarrestar la alienación de la modernidad tardía (p. 42), reconoce –aunque desde otro lugar– una dimensión relacional que las cosmovisiones indígenas han sostenido históricamente como práctica cotidiana.

En esta misma línea, la ecología de las prácticas de Isabelle Stengers (2010) y la estética del cuidado de Yuriko Saito (2022) permiten comprender la vitalidad escénica como un fenómeno situado, relacional y sensible. Esta resonancia, entendida aquí en un sentido conceptual y operativo, se manifiesta en prácticas como *KIN*, donde el algoritmo no se limita a registrar el movimiento del performer, sino que entra en relación con él, produciendo un archivo que solo existe en el acontecimiento de esa intra-acción.

En la expansión de las prácticas escénicas fluidas, resulta central considerar la vitalidad inseparable de cuerpos colectivos, territorios y saberes. El marco de los saberes vivos propone una ruptura con la noción de autoría individual propia del paradigma moderno. Como señalan Calderón y Cervantes (2022), la investigación artística debe entenderse como un proceso performativo que germina en los *nuestrxs-cuerpxs*, enfatizando que no se trata de una suma de individualidades, sino de aquello que acontece en la relación (p. 19). Esta perspectiva dialoga con la noción de cuerpos continuados de Marina Garcés (2013), que desplaza la idea de cuerpo como unidad cerrada hacia una comprensión expandida, en la que el cuerpo se extiende hacia el entorno: territorios, materialidades y entidades no humanas (Calderón y Cervantes, 2022, pp. 20-23).

Desde esta perspectiva emerge el investigar a flor de piel, que implica una reconfiguración del posicionamiento ético y político del investigador: ya no como observador distanciado, sino como sujeto implicado en el campo de relaciones que estudia. Retomando a Mónica Hoff y Rita Segato, Calderón y Cervantes distinguen entre lo utópico y lo tópico, reivindicando este último como aquello que acontece en la experiencia concreta, en la piel y en el presente (2022, pp. 29-30). En este marco, los saberes vivos constituyen una categoría central para este estudio, en tanto permiten comprender el archivo no como acumulación, sino como relación en acto:

Los saberes vivos son aquellos que no son cuantificables como objetos o datos y se resisten a la lógica acumulativa capitalista al estar en continuo cambio. A los saberes vivos hay que nutrirlos, cultivarlos y cuidarlos. Podemos decir que los saberes vivos son relaciones epistémicas y ontológicas que se establecen entre los cuerpos y los territorios y, por tanto, tienen impresas fuertes implicaciones políticas y éticas que se dejan ver a flor de piel. (Calderón y Cervantes, 2022, p. 29)

Desde esta definición, el archivo se desplaza desde una lógica de acumulación hacia una ética de la responsabilidad –en términos de Haraway (2016)– entendida como compromiso activo con el entorno y la memoria colectiva. En esta misma línea, Mónica Amieva (2022) profundiza en la ecología del saber, caracterizando la investigación artística desde el Sur como una práctica que desestabiliza la homogeneidad epistémica dominante (p. 38), en diálogo con la ecología de saberes de Boaventura de Sousa Santos (2018).

Asimismo, Porfirio Carrillo Castilla (2022) propone una lectura de la trashumancia que articula cuerpo, territorio y conocimiento. Para el autor, el acto de erguirse no solo constituye una transformación motriz, sino un gesto fundacional de interrogación del entorno: una forma de conocimiento encarnado que vincula percepción, memoria y supervivencia (p. 85). Desde esta perspectiva, la experiencia trashumante produce saberes vivos en forma de mapas corporales y afectivos, inscritos en la relación cotidiana con el paisaje.

Finalmente, esta red de saberes se sostiene en una ética del cuidado que autoras como Silvia Federici (2010) y Amaia Pérez Orozco (2014) han conceptualizado como práctica política de resistencia. En el contexto de las prácticas escénicas fluidas, el cuidado no se reduce a un valor ético, sino que opera como una tecnología de archivo vivo: una práctica que restituye agencia a las comunidades, sostiene la continuidad de los saberes y resiste los procesos de precarización y captura propios de las economías culturales contemporáneas.

Crítica y superación de la hegemonía analítica

Históricamente, los aparatos teórico-metodológicos del análisis escénico han operado bajo una lógica extractivista, fragmentando el campo artístico en disciplinas estancas y temporalidades lineales que resultan insuficientes para comprender la vitalidad de las prácticas que emergen en América Latina. Este colonialismo epistémico no se limita a un sesgo geográfico, sino que constituye una forma de violencia ontológica que subordina los saberes ancestrales y las memorias vivas a la primacía de la escritura, la clasificación y la pretensión de universalidad, invisibilizando la complejidad de nuestras ecologías creativas.

Frente a esta insuficiencia, la respuesta no radica en buscar inclusión dentro del canon, sino en afirmar la potencia de epistemologías situadas. En este sentido, la noción de lo *ch'ixi* propuesta por Silvia Rivera Cusicanqui (2010) resulta clave: una forma de coexistencia abigarrada y conflictiva que no busca la síntesis ni la fusión, sino la convivencia activa de diferencias. Desde esta perspectiva, no se trata de integrar o absorber saberes, sino de cohabitar, copensar, cocrear y colaborar en un espacio donde la diferencia no se resuelve, sino que se sostiene productivamente. En este marco, el contagio vibrátil –noción desarrollada por Suely Rolnik (2019) para describir la capacidad del cuerpo de registrar fuerzas antes de su codificación representacional– permite pensar procesos colectivos desde una dimensión afectiva y presubjetiva, desplazando la idea de archivo como registro pasivo hacia una memoria activa que vibra y actúa en el presente.

En esta misma línea de soberanía epistémica, Elisa Loncon (2021) cuestiona la supuesta universalidad del saber académico al situar el conocimiento en relación con el *mapu* (tierra/territorio). Su propuesta articula una política del conocimiento basada en el cuidado, la reciprocidad y la resistencia frente a la lógica del monocultivo epistémico. En este cruce, el cuerpo-territorio –que Rolnik (2019) entiende como archivo vivo de sufrimiento y potencia– deja de ser objeto de análisis para convertirse en sujeto de enunciación, capaz de producir sus propias formas de sentido y de relación. Se trata, en este contexto, de pensar cómo vibrar en común sin anular la diferencia.

Desde otra perspectiva, Boaventura de Sousa Santos (2018) ha señalado el agotamiento del imperio cognitivo, reconociendo que sin las epistemologías del Sur la comprensión del mundo permanece incompleta. En paralelo, aunque la estética del cuidado de Yuriko Saito (2022) valora las prácticas cotidianas, es en los contextos latinoamericanos donde el cuidado adquiere una dimensión radical: deja de ser una sensibilidad estética para convertirse en una práctica de sostenimiento de la vida, estrechamente vinculada a procesos de resistencia y reexistencia.

Asimismo, pensadores como Gastón Soublette (2020) han insistido en que la cosmovisión mapuche no puede ser reducida a una expresión folclórica, sino que constituye una forma de pensamiento que sostiene una integración radical entre lo humano y su entorno. Al situar el énfasis en la vida y no en la acumulación de objetos, esta perspectiva cuestiona la lógica progresiva y objetualizante de la modernidad occidental. Desde aquí, la memoria no se entiende como ruina ni como vestigio, sino como un sistema vivo de relaciones que se despliega en raíces y ramificaciones de resistencia y cuidado.

En este contexto, se vuelve necesario proponer una epistemología en tránsito: una forma de pensamiento que no aspire a fijarse ni a estabilizarse como sistema cerrado, sino que permanezca en transformación constante. Más que consolidarse como un nuevo marco hegemónico, esta epistemología busca sostenerse en el tejido vivo de los saberes, evitando su captura, traducción reductiva o extracción, y manteniendo abiertas las condiciones para su continua actualización y transformación en un estado transitorio.

Criterios de análisis y microtaxonomía operativa del archivo vivo

En el campo de las prácticas teatrales fluidas, la noción tradicional de archivo –entendida como un depósito estático orientado a preservar el pasado– entra en una crisis ontológica. La dificultad radica en cómo fijar lo efímero sin traicionar su vitalidad. Frente a este dilema, Claudia Cabrera (2020) propone la categoría de archivo vivo no solo como una estrategia de conservación, sino como una potencia que otorga *liveness* a la documentación. En este marco, su planteamiento tensiona la postura de Peggy Phelan, quien sostiene que la performance, al ingresar en la economía de la reproducción, “traiciona y debilita la promesa de su propia ontología” (1993, p. 61). Sin embargo, diversas prácticas contemporáneas muestran que es posible habitar un espacio intermedio en el que la documentación no congela el acontecimiento, sino que lo extiende. En este sentido, el llamado impulso de archivo descrito por Hal Foster (2004) se radicaliza hacia una ética en la que el registro no clausura, sino que amplifica la resonancia afectiva del evento.

La advertencia de Jacques Derrida sobre el mal de archivo –según la cual la técnica de archivado transforma aquello que registra (1995)– se asume aquí no como una limitación, sino como una condición productiva. Si todo archivo configura el acontecimiento que conserva, entonces las artes vivas requieren dispositivos que sean, en sí mismos, performativos y generativos: sistemas abiertos que no buscan fijar la experiencia, sino activar nuevas interpretaciones y circuitos de transmisión colectiva. Desde una perspectiva decolonial, esta noción de archivo se desplaza desde el soporte material hacia el cuerpo, el territorio y la comunidad, donde la memoria se ejerce como práctica de cuidado, resistencia y transformación continua (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 70; Saito, 2022).

A partir de este marco, los casos analizados –*Fasma*, *Danzas Terrestriales*, *KIN* y *Tocar fondo*– fueron seleccionados según tres criterios convergentes: su inscripción en el período 2019-2025 del teatro chileno contemporáneo; su condición de prácticas escénicas fluidas, en términos de transdisciplinariedad, procesualidad y situacionalidad; y su capacidad de manifestar, de manera diferenciada, al menos una modalidad del archivo vivo. La selección no responde a criterios de representatividad estadística, sino a una lógica de saturación conceptual, en la que cada caso ilumina una dimensión específica sin agotar las demás.

En este estudio, el archivo vivo se organiza en cuatro modalidades operativas que no constituyen categorías cerradas, sino umbrales analíticos para observar cómo se inscribe, activa y transmite la memoria en las prácticas estudiadas. El archivo corporal refiere a la inscripción de la memoria en el cuerpo, la gestualidad y la experiencia encarnada como superficie activa de reescritura; en *Fasma*, esto se manifiesta en las (des)apariciones del cuerpo de Campbell, donde la presencia se constituye en el umbral de su disolución. El archivo territorial designa una memoria inseparable de las condiciones geológicas, climáticas y políticas del entorno; en *Danzas Terrestriales*, la vibración del geoparque Kütralkura no opera como escenografía, sino como agencia que se inscribe en el cuerpo, configurando al territorio como coautor del archivo. El archivo colectivo alude a formas de memoria que emergen desde prácticas compartidas, donde el vínculo y la comunidad operan como infraestructura relacional; en *Tocar fondo*, las Lokas Juanas activan este archivo como una práctica de resistencia, en la que lo que se sostiene no es un documento, sino una forma de existencia política. Finalmente, el archivo transmaterial describe una constelación de inscripciones que circulan entre cuerpos, tecnologías y materialidades sin fijarse en un soporte único; en *KIN*, el algoritmo coconstituye junto al performer un archivo que solo existe en el acontecimiento y se disuelve con él, evidenciando formas de relacionalidad que desbordan los marcos modernos de registro.

Estas modalidades no operan de manera aislada, sino que se entrelazan, tensionan y superponen en cada práctica. En este sentido, la microtaxonomía propuesta no busca clasificar, sino habilitar una lectura situada de los modos en que el archivo vivo se manifiesta como práctica. Estas dinámicas obligan, finalmente, a repensar las historiografías teatrales chilenas, promoviendo narrativas que se desmarcan de la linealidad y del carácter monolítico de los relatos oficiales. La memoria escénica se configura así como un campo abierto, polisémico y en permanente elaboración, donde el archivo deja de ser un repositorio de objetos para convertirse en un proceso activo de actualización y devenir.

Corrientes de lo vivo: análisis de casos (2019-2025)

En las prácticas escénicas fluidas, el archivo no se presenta como un registro fijo de la forma, sino como una corriente de relaciones que circula entre cuerpo, territorio, mediación y memoria. Los casos que se analizan a continuación no constituyen objetos cerrados, sino activaciones situadas de una misma pregunta: de qué manera el archivo vivo se produce, circula y transforma en prácticas artísticas atravesadas por cuerpos, materiales, tecnologías y entornos. Cada uno despliega predominantemente una modalidad del archivo vivo –corporal, territorial, colectiva o transmaterial–, aunque ninguna se agota en una sola; entre ellas se tejen resonancias que el análisis busca hacer visibles.

Fasma (2019), de Macarena Campbell y el Colectivo SOMOS, activa con especial intensidad el archivo corporal. La obra propone una investigación sobre las (des)apariciones del cuerpo, inspirada en la teoría de Georges Didi-Huberman, y desafía la verticalidad y el retrato –modos tradicionales de archivo y representación– para indagar en la transformación de la materia a través de prácticas de conexión expandidas como la meditación y el *mindfulness*. *Fasma* se constituye como un viaje por paisajes sensoriales donde la luz, el espacio y el sonido no funcionan como accesorios, sino como agentes de una dramaturgia modular que amplía la comprensión de las formas del cuerpo. Leída desde la cocorporalidad relacional mediada, la obra no documenta una presencia: la constituye en el umbral mismo de su desaparición.

La propuesta de Ninoska Soto y Gabriel Miranda, de Cía. Pseudónimo, en *Translúcides* (2019), despliega una dimensión del archivo transmaterial a través del diálogo transdisciplinar entre danza contemporánea, música electroacústica y plástica. El archivo de lo vivo se manifiesta en la interacción de los performers con materialidades como el aluminio, el papel y las telas, elementos que actúan simultáneamente como límites y catalizadores de un despertar sensorial. La obra expone la fragilidad y finitud de la condición humana frente a constructos sociales, proponiendo una visualidad que invita a contemplar la desnudez y el vibrar constante del cuerpo presente. Su circulación extendida da cuenta de una práctica que, aunque efímera en su ejecución, construye una persistencia transmaterial: la memoria no reside en ninguno de sus soportes por separado, sino en el tránsito entre ellos.

El trabajo de Rox Gómez Tapia en *Remanente* (2025), realizado en colaboración con Guillermo Montecinos (Local Variable Studio), introduce una dimensión crítica sobre las temporalidades y las tecnologías de simulación virtual, profundizando la modalidad del archivo transmaterial hacia sus bordes digitales. La performance indaga en cómo las identificaciones y los afectos se construyen en el tránsito por nuevas ecologías digitales: al utilizar tecnologías de simulación, la obra no busca replicar lo real, sino investigar qué queda –el remanente– en los procesos de creación transdisciplinaria. Esta pregunta resuena con el mal de archivo de Derrida: el modo de archivar no determina solo lo que se conserva, sino también lo que se hace posible sentir. *Remanente* sugiere así que lo vivo en la escena contemporánea puede transitar entre lo físico y lo virtual sin resolverse por completo en ninguno de los dos polos.

La expansión del archivo hacia lo no humano encuentra uno de sus nodos más intensos en *Danzas Terrestres* (2024-2025), de Natalia Püschel, que activa con mayor plenitud el archivo territorial. Situado en el Geoparque Mundial UNESCO Kütralkura, el proyecto entrelaza la embriología humana con la geología planetaria para indagar en la aparición de las formas.

Bajo una metodología ecosomática y en diálogo con la comprensión de la materia como espacio-tiempo en trans/formación continua, Püschel propone que no estamos sobre la tierra, sino que somos inseparables de ella. A través de la vibración, el sonido y la percepción háptica en el complejo volcánico Lonquimay, la obra activa un sentido territorial donde el magma, los temblores y los fluidos críticos se convierten en agentes de un cuerpo generativo abierto a la indeterminación. Esta relacionalidad puede leerse como una reactivación, mediada por nuevos materiales, de una comprensión del vínculo entre cuerpo, territorio y memoria que el *newen* mapuche ya nombraba.

Figura 1: Natalia Püschel en *Danzas Terrestres*, 2024



Residencia de creación en el Geoparque Kütralkura. Fotografía de Jorge Volpi.

Sacho, final del duelo (2022-2025), de Claudio Santana, articula de manera especialmente intensa el archivo corporal y el archivo territorial desde una dimensión íntima y situada. El sachó –ancla artesanal chilota– funciona como objeto de memoria que vincula la muerte del padre con la geografía de Chiloé. Más que operar como un símbolo decorativo, se presenta como una materialidad que ancla el duelo al territorio, transformando la ausencia en una presencia relacional. La performance se construye a partir de registros personales, cantos y encuentros entre naturaleza y memoria, donde lo territorial no funciona como fondo escenográfico, sino como condición coconstitutiva del acontecimiento. Esta lógica puede ponerse en diálogo con la comprensión mapuche del *mapu* como un espacio donde los vínculos entre vivos y muertos, entre cuerpo y tierra, no se interrumpen sino que se transforman.

La plataforma creativa Lokas Juanas –bajo la dirección metodológica de Juanita Paz Saavedra y la composición transdisciplinar de Cristian Reyes– permite observar con especial claridad la dimensión colectiva en *Tocar fondo* (Concepción, 2025). La obra desplaza la noción del fondo como desenlace fatalista y la reubica como parte de un ritmo vital, un espacio de profundidad desde el cual la pulsión de vida emerge en relación con la caída y la vulnerabilidad. Desde una perspectiva onto-epistémica, la pieza opera como una performance envolvente que tensiona la dicotomía entre observador y objeto: al romper la cuarta pared y permitir que la audiencia transite el espacio escénico, fragmenta la narración lineal y debilita la distancia propia del archivo escénico tradicional. El espectador no presencia el colapso desde fuera, sino que participa en una experiencia de caída colectiva donde el relato se construye de manera rizomática y situada. En este sentido, *Tocar fondo* sugiere un cuerpo entendido no como entidad quebrada, sino como materia en continua recomposición.

El archivo de lo vivo se despliega también como herramienta de reparación y especulación política. Mauricio Barría, en *Mirada decolonial. Capítulo 1: Salitre* (2023), utiliza tecnologías inmersivas y realidad aumentada para conectar las huellas de la explotación salitrera entre el Barrio Yungay en Santiago y la arquitectura de Hamburgo. Esta tecnología de la memoria permite inscribir las injusticias históricas en el espacio urbano presente, configurando un archivo transmaterial de carácter transnacional que visibiliza continuidades coloniales. El modo de archivar, en este caso, no es neutro –como advierte Derrida–, sino que se vuelve un acto de denuncia y relectura crítica del espacio. Complementariamente, Valentina Kappes e Ignacio Díaz, desde Las Especulativas, en *Nación imaginaria* (Valdivia, 2024), trabajan con una comunidad de personas sin experiencia profesional para imaginar fósiles del futuro. A través de la ficción especulativa y de un diseño escénico expandido en espacios no convencionales como el Castillo de Niebla, la obra propone un territorio autónomo y sin barreras, sugiriendo que ideas e identidades disidentes pueden ser pensadas como restos arqueológicos por venir.

SERGIO PATRICIO VALENZUELA VALDÉS
ARCHIVAR LO VIVO: UN ENFOQUE ECOLÓGICO PARA LAS PRÁCTICAS
TEATRALES FLUIDAS

De este modo, el archivo colectivo no se limita a conservar el pasado, sino que también abre un campo de imaginación sobre lo que podría llegar a ser recordado.

Figura 1: Natalia Püschel en *Danzas Terrestres*, 2024



Plaza Pastene Barrios Bajos, Valdivia. Fotografía de Fabiola Pontigo.

La integración de dispositivos tecnológicos en la escena chilena reciente no opera como un suplemento estético, sino como una extensión relacional que reconfigura la autonomía del cuerpo y su capacidad de archivar. En *KIN* (2025), de Sergio Mora-Díaz y Alexandra Mabes, la sincronía en tiempo real mediante sensores de movimiento configura un ecosistema sensible en el que la percepción no emerge de un sujeto aislado, sino de una relación dinámica entre cuerpo, algoritmo y entorno. De manera complementaria, en *Danzas Terrestres* (2024-2025), de Natalia Püschel, la vibración volcánica del Kütralkura inscribe en el cuerpo un saber somático-territorial, desplazando la escena hacia una ecología en la que materia, territorio y percepción se coconstituyen.

Por cocorporalidad relacional mediada se entiende la capacidad de un campo de presencias –cuerpos humanos, materialidades tecnológicas, territorios y agencias no humanas– de coconstituirse y coarchivarse en el acto mismo de la práctica escénica, sin que dicho proceso resida en ninguno de sus elementos por separado. El prefijo ‘co’ no designa una suma de partes, sino una emergencia simultánea: cuerpos, algoritmos, volcanes o rituales no preexisten a la relación, sino que se constituyen en ella, en lo que Barad nombra como intra-acción. Lo relacional remite a las ontologías indígenas convocadas en este artículo –el *nawen* mapuche, el rito selk’nam, la serpiente Katari andina–, epistemologías que nunca separaron el cuerpo del territorio, la memoria del entorno ni el saber del sentir. Lo mediado, finalmente, no designa exclusivamente la mediación tecnológica, sino cualquier tercer elemento –sensor, magma, sonido, código, ritual– que activa y revela una relacionalidad que el colonialismo occidental tendió a separar al imponer la escisión mente-cuerpo y la lógica del archivo como acumulación de documentos desligados de la experiencia viva. En este sentido, cuando en *KIN* el algoritmo se coarchiva con el movimiento del performer para disolverse en el acontecimiento, o cuando en *Danzas Terrestres* la vibración volcánica del Kütralkura se inscribe en el cuerpo de Püschel como saber somático-territorial, no estamos ante fenómenos tecnológicamente novedosos, sino ante la reactivación –mediada por nuevos materiales– de una inteligencia relacional que los pueblos originarios del territorio nunca dejaron de practicar. El archivo vivo, entonces, no es un dispositivo de conservación, sino el nombre de este campo en perpetuo devenir: una ecología de presencias que se coarchivan y se disuelven, y que existen como potencia espectral entre una práctica y la siguiente.

Desde una vertiente que cruza el arte con la ciencia, *Figura humana* (2024), de David Atencio, desarrolla el concepto de teatro diagramático, donde la lógica matemática y el archivo fotográfico del estallido social chileno se funden para analizar la arquitectura social. En esta propuesta, el espectador asume un rol activo de investigador, capaz de recomponer una obra que sitúa al cuerpo como un agente movilizador en tensión entre la fiesta y la protesta. Leída desde el archivo colectivo, la pieza organiza una relación entre imagen, cuerpo y espacio público que no conserva el acontecimiento como documento, sino que lo rearticula como pregunta política compartida.

Por su parte, *Mundos* (2024), de Varinia Canto Vila, explora cómo el lenguaje construye realidades en el espacio público, utilizando la danza para pensar preguntas sobre la crisis sociopolítica. El uso de espacios no convencionales y sistemas de control lumínico refuerza la idea de una sociedad fragmentada que busca, a través de la performance, un modo de resistencia colectiva. En este sentido, la obra activa una lógica afín al archivo territorial, en la medida en que sitúa la escena dentro de una materialidad urbana y política que no es fondo, sino condición de posibilidad del acontecimiento.

La relación entre el cuerpo, la vulnerabilidad y el entorno también puede pensarse en obras que desplazan el archivo hacia escalas íntimas y situadas, donde la escena se vuelve una superficie de inscripción de afectos, memorias y transformaciones. *Quimera* (2023), por ejemplo, propone una metamorfosis donde cuerpos cubiertos de arcilla o polímeros viscosos invitan a una contemplación que desafía la racionalidad capitalista, mientras que *Tú caminas sin parar y yo me pierdo cosas vivas* (2025) enlaza la anatomía humana con la geografía chilena –huesos-cordillera, arterias-ríos– a partir de una mirada que entiende la escena como un organismo vivo, político y ecológicamente desbordado. En conjunto, estas propuestas amplían el archivo de lo vivo hacia dimensiones materiales y simbólicas donde cuerpo, territorio y percepción se coconstituyen.

Resultados y reconfiguración del archivo vivo

El análisis de los casos permite proponer que el archivo vivo no opera como una categoría estable ni como un modelo único de inscripción, sino como una ecología de modalidades que se activan de manera diferencial según las condiciones materiales, afectivas, territoriales y tecnológicas de cada práctica. En lugar de confirmar una taxonomía cerrada, la lectura de las obras sugiere que las formas corporal, territorial, colectiva y transmaterial del archivo vivo se solapan, se desplazan y se intensifican mutuamente. Lo que emerge, entonces, no es una clasificación exhaustiva, sino un conjunto de umbrales analíticos que permiten observar cómo la memoria se produce, circula y se transforma en relación con cuerpos, entornos, comunidades y mediaciones.

En *Fasma*, el archivo vivo se presenta principalmente como archivo corporal, en la medida en que la presencia y la desaparición del cuerpo no constituyen polos opuestos, sino fases de una misma operación de inscripción. La obra no busca fijar una identidad escénica estable, sino explorar la fragilidad de la aparición como forma de memoria sensible. En *Danzas Terrestres*, por su parte, la relación con el territorio desplaza el archivo hacia una dimensión territorial en la que cuerpo, geología y vibración se coconstituyen. Allí, la memoria no es un contenido que se representa, sino una fuerza que circula entre materia, paisaje y percepción, haciendo visible que el territorio no funciona como fondo o escenografía, sino como agente relacional del acontecimiento.

En *KIN* y en las prácticas vinculadas a la mediación digital, el archivo vivo adquiere una densidad transmaterial, porque la inscripción no permanece en un único soporte ni en un solo régimen de presencia. El algoritmo, los sensores, el movimiento corporal y la experiencia espectral no se organizan como capas separadas, sino como una red de coimplicaciones que produce el acontecimiento mismo. La tecnología no aparece aquí como un añadido externo, sino como un umbral de relación que reconfigura la manera en que se archiva la experiencia. Esta reconfiguración hace posible pensar que lo más-que-humano no sustituye la presencia corporal, sino que la desplaza hacia una lógica de coconstitución entre cuerpos, materias y mediaciones.

Los casos también sugieren que el archivo colectivo cumple un papel central en las prácticas escénicas fluidas, especialmente cuando la memoria no se organiza desde la autoría individual, sino desde la producción compartida de sentido. En *Tocar fondo* y en otras formas de creación colaborativa, el archivo no conserva una obra terminada, sino que sostiene vínculos, afectos y procesos de relación que hacen posible la obra misma. Así, archivar no equivale a preservar un objeto, sino a activar una red de cuidados, resonancias y continuidades que exceden la duración del acontecimiento escénico.

Esta relectura invita a reconsiderar el lugar de los saberes ancestrales en el análisis. Lejos de funcionar como un marco ornamental o como una referencia cultural externa, las ontologías relacionales del territorio se revelan como un horizonte crítico para comprender los límites de la clasificación moderna del archivo. En los casos analizados, la relación entre cuerpo, territorio, memoria y mediación tecnológica no puede ser leída únicamente desde categorías occidentales de representación o documentación, porque en ella persiste una racionalidad relacional que desestabiliza la separación entre naturaleza y cultura, entre sujeto y entorno, entre memoria y presencia. En ese sentido, los saberes ancestrales no añaden un comentario al análisis: lo reorientan y resignifican.

En conjunto, los casos permiten acercarse a la idea de que el archivo vivo no debe entenderse como un depósito de huellas, sino como una práctica de inscripción situada que se redefine en cada activación. Su potencia reside menos en fijar una verdad sobre la obra que en abrir un espacio para la reconfiguración de la experiencia, donde memoria, cuerpo, territorio, comunidad y técnica entran en relación sin resolverse en una síntesis definitiva. Desde esta perspectiva, la clasificación propuesta no clausura el fenómeno, sino que lo vuelve legible en su movilidad, permitiendo comprender que el archivo vivo es, ante todo, una forma de relación en constante negociación.

Este artículo ha propuesto una relectura del archivo y de la memoria escénica desde un enfoque ecológico que amplía los marcos de observación territorial para comprenderlos no como depósitos estáticos ni como representaciones cerradas, sino como procesos relacionales de inscripción, circulación y transformación entre cuerpos, territorios, mediaciones tecnológicas y comunidades. A partir del análisis de los casos, se ha mostrado que el archivo vivo no constituye una categoría homogénea, sino una ecología de modalidades que se activan de forma diferenciada y se reconfiguran en función de cada práctica. En ese movimiento, el archivo deja de ser un objeto de conservación para convertirse en una forma situada de relación, donde memoria, presencia y materialidad no se oponen, sino que se coconstituyen.

Los resultados invitan a pensar que las prácticas escénicas fluidas operan como umbrales donde el cuerpo ya no puede ser entendido como una entidad individual aislada, sino como una superficie de coarchivo en interacción con tecnologías, afectos, territorios y agencias no humanas. En *Fasma*, la inscripción corporal se despliega en la tensión entre aparición y desaparición; en *Danzas Terrestriales*, el territorio se vuelve coautor del acontecimiento; en *KIN*, la mediación algorítmica reconfigura la relación entre cuerpo y percepción; y en *Tocar fondo*, la dimensión colectiva del archivo hace visible que archivar también es sostener vínculos, cuidados y formas compartidas de existencia. Estos casos sugieren que la vitalidad de la escena no reside en fijar una forma definitiva, sino en activar relaciones capaces de persistir en la transformación.

Conclusiones

Una de las contribuciones centrales de esta investigación ha sido situar los saberes ancestrales no como una referencia decorativa ni como un suplemento identitario, sino como un horizonte crítico desde el cual leer los límites de las tecnologías de archivo más allá de lo humano. Las cosmovisiones mapuche, selk'nam y andinas, convocadas en este trabajo, permiten comprender que las prácticas escénicas fluidas y los saberes vivos no solo amplían la noción de archivo vivo, sino que también cuestionan la escisión moderna entre cuerpo y territorio, sujeto y entorno, memoria y materialidad. Desde esta perspectiva, archivar no consiste en fijar una forma definitiva, sino en sostener relaciones que permanecen abiertas, en transformación y en diálogo con múltiples planos de experiencia.

Este desplazamiento hace visible que el archivo vivo no solo redefine la documentación escénica, sino que también interroga el régimen colonial de visibilidad que decide qué puede ser recordado, por quién y desde dónde. En este sentido, los saberes ancestrales no se añaden al análisis como un marco ilustrativo, sino que lo reorientan y resignifican, permitiendo leer la escena contemporánea desde otras formas de relación, memoria y continuidad.

No obstante, este enfoque también plantea desafíos. El primero es evitar que categorías como archivo corporal, territorial, colectivo o transmateral se conviertan en etiquetas cerradas o universalizantes. Su valor reside precisamente en su carácter operativo, provisorio y situado, más que en una fijación taxonómica. El segundo desafío consiste en sostener una escritura crítica que no instrumentalice los saberes ancestrales como metáfora teórica, sino que los reconozca en su densidad histórica y política, así como en la imposibilidad de comprenderlos plenamente desde marcos externos. El tercero, finalmente, es asumir que toda práctica de archivar implica una disputa por la legibilidad del mundo, al definir qué relaciones se vuelven visibles, cuáles permanecen en la sombra y qué costos epistemológicos tiene cada modo de inscripción.

En esa medida, archivar lo vivo no equivale a conservar una huella intacta, sino a participar en la producción de condiciones para que la experiencia continúe transformándose sin perder su espesor relacional ni su interconectividad entre planos humanos y más-allá-de-lo-humano. Más que una técnica de fijación, el archivo vivo se revela como una ética de cuidado, escucha y responsabilidad hacia aquello que no se deja reducir a una forma cerrada. Su potencia no está en resolver la fragilidad de la escena, sino en hacer de esa fragilidad una vía para imaginar otras formas de comunidad, de memoria y de relación con el mundo.

Referencias

- Adame, D. (2005). *Elogio del oxímoron: Introducción a las teorías de la teatralidad*. Universidad Veracruzana.
- Amieva, M. (2022). Saberes vivos en la investigación artística: reflexiones a partir de los proyectos Calpulli Tecalco y Ecología del saber. En N. Calderón, A. Cervantes, y Salazar, A. (Eds.). *Saberes vivos en la investigación artística* (pp. 33-48). Instituto de Artes Plásticas, Universidad Veracruzana.
- Atencio, D. (2024). *Figura humana*. Programa Tercer Abstracto. <<https://gam.cl/es/que-hacer-en-gam/interdisciplina/figura-humana/>>.
- Barrera-García, A., y López-Baroni, M. J. (2018). ¿Existe una frontera nítida entre lo vivo y lo inerte? *Revista de Bioética y Derecho*, 43, 21-32.
- Barría, M. (2023). Mediamorfosis e inauguración de narrativas inmersivas. En *Decolonial Gaze*, capítulo 1: *Salitre*. <<https://mediamorfosis.net/inauguracion/>>.
- Benjamín, A. (2025). *Máquinas sensibles*. Centro NAVE. <<https://nave.io/en/residencia/maquinas-sensibles/>>.
- Bustos, E. (2024). El mito de Katari y su relevancia en la cosmovisión andina. *Raíces del Desierto*. <<https://estebanbustos.com/blogs/raices-del-desierto>>.
- Cabrera, C. (2020). Archivo vivo en las prácticas performáticas. *Investigación Teatral*, 11(18), 61-81. <<https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2651>>.
- Campbell, M., y Colectivo SOMOS. (2019-2021). *Fasma: (Des)apariciones del cuerpo*. <<https://macarenacampbell.cl/project/fasma/>>.
- Cannobbio, C., y López Peña, D. (2025). *Tú caminas sin parar y yo me pierdo cosas vivas*. Centro GAM. <<https://gam.cl/es/que-hacer-en-gam/interdisciplina/tu-caminas-sin-parar/>>.

SERGIO PATRICIO VALENZUELA VALDÉS
ARCHIVAR LO VIVO: UN ENFOQUE ECOLÓGICO PARA LAS PRÁCTICAS
TEATRALES FLUIDAS

- Canto Vila, V. (2024). *Mundos*. Balmaceda Arte Joven. <<https://www.balmacedartejuven.cl/noticias/danza-contemporanea-mundos-el-solo-de-danza-de-varinia-canto-vila-que-te-invita-a-reflexionar-tu-experiencia-social/>>.
- Carrillo Castilla, P. (2022). Mapas corporales de la trashumancia: saberes desde la emoción viva y corporizada. En N. Calderón, A. Cervantes, y A. Salazar (Eds.), *Saberes vivos en la investigación artística* (pp. 85-102). Instituto de Artes Plásticas, Universidad Veracruzana.
- Cattaneo, C. A. M. (2004). Mitología y ritual selk'nam en la creación: ritos e identidad [tesis de pregrado, Universidad de Chile]. Repositorio Académico Universidad de Chile.
- Derrida, J. (1995). *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (E. Crespo, Trad.). Trotta.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política*. Atuel. Facultad de Artes, Universidad de Chile. (2023). *Publicación memoria de creación*. <<https://artes.uchile.cl/dam/jcr:a3ce3b47-f759-419e-8eb4-51db6ea575c7/publicacion-memoria-de-creacion.pdf>>.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *Estética de lo performativo* (R. C. Minguet, Trad.). UNAM.
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22.
- Garín Martín, I. (2018). Artes vivas: definición, polémicas y ejemplos. *Estudis Escènics*, 43, 47-67.
- Glissant, É. (2010). *Poética de la relación* (H. P. Cotto, Trad.). Universidad de Puerto Rico.
- González, M. B., y Fernández, P. (2023). *Quimera*. Centro GAM. <<https://gam.cl/es/que-hacer-en-gam/danza/quimera/>>.
- Kappes, V., y Las Especulativas. (2024). *Nación imaginaria*. Creación FM. <<https://creacionfm.cl/estrenan-obra-de-danza-creada-en-conjunto-con-la-comunidad/>>.
- Loncon, E. (2021). *Kimeltuwün: Educación y saberes mapuche*. Pehuén.
- Magne, K. (2025). *Insistir, infectar, transmitir: Ciclo de Teatro Disidencias*. Espacio Vitrina. <<https://espaciovitrina.cl/evento/ciclo-de-teatro-disidencias-2025-insistir-infectar-transmitir/>>.
- Mora Penroz, Z. (2001). *Diccionario del mundo invisible y catálogo de los seres fantásticos mapuche*. Kushe.
- Phelan, P. (1996). *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge.
- Ramírez Püschel, N. (2026). Danzas Terrestres: prácticas performativas y epistemología gestativa para habitar territorio volcánico. *A.Dnz*, 8, 63-75.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Rosa, H. (2019). *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World* (J. C. Wagner, Trad.). Polity Press.

- Saavedra, J. P., y Lokas Juanas (jun. 2025). Tocar fondo. *Cultura Acompañada*. <<https://culturaacompanada.blogspot.com/2025/06/tocar-fondo-lokas-juanas-vuelve-teatro.html>>.
- Saito, Y. (2022). *Aesthetics of Care: Practice in Everyday Life*. Bloomsbury.
- Santana, C. (2024). *Simple práctica interior*. Performer Persona Project. <https://www.performerpersonaproject.cl/Simple_Practica_Interior_2024.pdf>.
- Small, C. (2006). Musicking: The Meanings of Performing and Listening. *Music Education Research*, 8(1), 9-23.
- Soublette, G. (5 sep. 2020). ¿Por qué valen tanto los mapuche? [Video]. *YouTube*. <<https://werkenrojo.cl/gaston-soublette-por-que-valen-tanto-los-mapuche/>>.
- Sousa Santos, B. de. (2018). *The End of the Cognitive Empire: The Coming of Age of Epistemologies of the South*. Duke UP.
- Stengers, I. (2010). *Ecología de prácticas* (C. López, Trad.). NED.
- Teatro Biobío. (2025). *Memoria de gestión y programación*. <<https://new.teatrobiobio.cl/wp-content/uploads/2025/05/2022-Memoria-Teatro-Biobio.pdf>>.
- Turner, V. (1974). *Antropología del ritual*. Morata.

Recibido: 26 de abril de 2026

Aceptado: 16 de junio de 2026