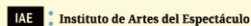




# 11MO CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

30 de septiembre al 3 de octubre, 2025  
Manizales-Colombia

## LA POLÍTICA Y LO POLÍTICO EN EL TEATRO IBEROAMERICANO



## Contenido

Séptimo Congreso Iberoamericano de Teatro .....	6
Mesa 1: Análisis Dramático y espectacular (I) .....	6
CARRINHO TRÁGICO DE CHURRASCO GREGO – A sede ambulante do coletivo USO TEATRO URBANO e os choques entre diferentes forças sociais no centro da cidade de São Paulo .....	7
Referências.....	16
La comicidad en dos dramaturgias alrededor del conflicto colombiano: <i>El ensayo</i> (2016), de Johan Velandia, y <i>Corruptour, ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón</i> (2015) de Verónica Ochoa .....	19
Análisis general: enfoques críticos, contexto y estructura escénica .....	19
Sátira vs. humor negro en la denuncia teatral .....	22
Otros recursos cómicos usados.....	25
Conclusiones y comentarios .....	26
Referencias.....	27
Mesa 2. Políticas de actuación / expectación .....	30
Lo político en el tiempo del todavía: extrañamiento, alienación y distanciamiento en la enseñanza de la escritura escénica.....	31
Introducción .....	31
Contexto y planteamiento del problema.....	33
¿Qué es “el tiempo del todavía”?.....	34
Extrañamiento, alienación y distanciamiento: .....	36
Conclusión .....	40
Referencias.....	41
Ser o no ser actriz <i>marrón</i> en Lima .....	42
Reflexiones finales .....	48



Referencias.....	48
Mesa 3: Análisis dramático y espectacular (II).....	50
Antígona: una mirada al cuerpo insepulto en la dramaturgia del conflicto en Colombia.....	51
Referencias.....	57
La metáfora política en <i>Las Expediciones</i> de Moxhelis.....	59
Introducción.....	59
Lo político como forma de interpelación.....	60
<i>Las Expediciones</i> en clave performática.....	62
La posdictadura uruguaya: escena y calle.....	62
La micropoética de <i>Las Expediciones</i> en clave política.....	63
Conclusión.....	67
Referencias.....	68
Teatro de grupo como ação poética e política: um olhar para as práticas do grupo Garajal na cidade de Maracanaú.....	70
Resumo.....	70
Chegança.....	70
I – A política do chão compartilhado: o grupo e o território.....	72
II – A política dos afetos: o mestre e o convívio.....	76
III – A democracia como cultivo e horizonte político: criação e gestão.....	79
Despedida.....	81
Referências.....	82
Mesa 4: Teatro de mujeres, comunidades y grupos.....	84
Voces femeninas del exilio nicaragüense: testimonio, ficción y acción política en <i>Centroamérica</i> (2024) y <i>No tengo porqué seguir soñando con los cadáveres que he visto</i> (2024) de Lagartijas tiradas al sol.....	85



Referencias.....	93
Constructores de la identidad cultural boliviana: Teatro de los Andes como lugar de memoria.....	95
Resumen .....	95
Presentación.....	96
Referencias.....	104
Mesa 5: Análisis dramático y espectacular (III).....	106
El teatro político de las dramaturgas argentinas.....	107
Referencias.....	110
La teatralidad en la crónica: mirada trágica como puesta en escena de la imaginaria república hispanoamericana en <i>La pasión según Antígona Pérez</i> de Luis Rafael Sánchez .....	111
I. Empecemos por donde se empieza siempre... (PSAP, 13).....	111
El ritmo se apresta poderosamente... (PSAP, 15).....	117
De todas partes surgen periodistas en hambre de ataque... (PSAP, 34).....	118
Tras un período tenso la música se corta abruptamente... (PSAP, 121). .....	119
Referencias.....	121
Festa de Inauguração: traços políticos de uma encenação entre o lembrar e esquecer .....	122
Resumo .....	122
I – Os achados.....	123
II – As águas da memória.....	126
III – Ressonâncias das visualidades da cena .....	130
- Quebrar o relógio.....	131
- Destruir e ressignificar a exposição .....	132
- Inaugurar os tempos e espaços.....	132



IV – Considerações..... 133

Referências..... 134



**7MO CONGRESO  
IBEROAMERICANO  
DE TEATRO**



**57**

**FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DE TEATRO DE  
MANIZALES**

[WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM](http://WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM)

# **MESA 1:**

## **ANÁLISIS DRAMÁTICO Y ESPECTACULAR (I)**

## **CARRINHO TRÁGICO DE CHURRASCO GREGO – A sede ambulante do coletivo USO TEATRO URBANO e os choques entre diferentes forças sociais no centro da cidade de São Paulo**

André Carlos Capuano

UNESP – Instituto de Artes

Pesquisa de mestrado apoiada pela CAPES

USO Teatro Urbano é uma pesquisa teatral que eu coordeno nas ruas do centro de São Paulo desde 2004, com o objetivo de investigar e construir aproximações radicais entre o teatro e a vida cotidiana urbana. Inventamos modos de fazer teatro junto com pessoas da cidade, criando procedimentos que afirmam a determinação que o espaço exerce sobre a técnica.

Sob a perspectiva do geógrafo e intelectual brasileiro Milton Santos (2020), a técnica é um meio que permite ao ser humano viver, produzir e, simultaneamente, criar espaço. Todas as técnicas participam da produção do espaço, mas também são moldadas por ele. O espaço redefine os objetos técnicos, independentemente de suas finalidades iniciais, ao integrá-los em uma totalidade coerente, na qual a proximidade obriga esses elementos a funcionarem de forma conjunta e solidária. Por isso, as técnicas não possuem valor em si, o objeto técnico mais concreto ou mais performante.

Em USO, as técnicas teatrais se deixam desestruturar pelo espaço, e o que sobra desse embate soma-se às técnicas da vida cotidiana urbana. Assim, são criados os Procedimentos Relacionais de USO.

Esses procedimentos possibilitam uma infiltração recíproca entre o teatro e o dia a dia do território, em um processo contínuo e gradual. Entretanto, esse processo muitas vezes conduz a becos sem saída, nos quais insistimos em permanecer para compreendê-los e ir mais fundo, inclusive com a utilização da teoria. As abstrações teóricas nos servem para compreender as múltiplas

determinações e conexões do beco concreto, avançar cada vez mais nele e, assim, aproximar ainda mais o teatro da vida cotidiana urbana.

Um desses becos é o Carrinho Trágico de Churrasco Grego: sede ambulante do USO, que opera no cotidiano da cidade como ponto artístico e ponto de venda de lanches a preços populares e suco grátis. Inaugurado em novembro de 2022 na República, onde atuamos desde 2015. Foi criado no contexto da pandemia de SARS-CoV-2.

A morte e a dor provocadas por uma doença que assolou o mundo; a multiplicação exponencial do sofrimento causada por um governo federal mais tarde acusado por crimes contra a humanidade; as conversas com nossos parceiros do território, sobre as inúmeras perdas de amigos e familiares; a visão devastadora da ausência de tantas pessoas conhecidas; a visão também devastadora da presença de muito mais pessoas em situação de miséria nas ruas; os lamentos; os cantos desesperados do coro:

*Naufraga a pólis — podes conferi-lo / a cabeça já é incapaz de erguê-la / por sobre o rubro vórtice salino: / morre no solo — cálices de frutas; / morre no gado, morre na agonia / do aborto. O deus-que-porta-o-fogo esfola / a pólis — praga amarga — despovoando / as moradas cadméias, O Hades negro / se enriquece de lágrima e lamento. (Sófocles, 2011, p. 40).*

Chegamos assim, à Tebas de *Édipo Rei*, assolada pela peste. Decidimos encenar a tragédia com as pessoas da República. Julinho sugeriu que a encenação deveria ter um carrinho de churrasco grego, e acrescentei algo essencial na investigação do coletivo, o carrinho seria de VERDADE. O tipo de verdade que nos interessa em USO é a mais próxima da vida cotidiana urbana. Então, precisaria funcionar como um ponto de venda de lanches, para não ser uma verdade cenográfica.

A partir de agora, utilizarei nomes, funções e endereços fictícios dos nossos parceiros no território. Hoje em dia, expor dados reais poderia coloca-los em risco, devido a milícias, fiscalizações violentas e repressões arbitrárias.

Seguindo a análise do USO pela perspectiva de Milton Santos, com o Carrinho Trágico de Churrasco Grego passamos a fazer parte, ainda que por pouco tempo, do Circuito Inferior da Economia Urbana (2004; 2009; 2020).

Na visão de Santos, a Economia Urbana do Terceiro Mundo (que hoje podemos pensar como Sul Global) é composta por um par dialético formado pelos Circuitos Superior e Inferior. Interdependentes e opostos, o primeiro corresponde ao setor moderno, capitalizado e tecnologicamente avançado das cidades. É voltado principalmente às elites e ao mercado internacional, produzindo bens sofisticados e de alto valor agregado. Em contraposição, o Circuito Inferior é uma forma de organização social dos pobres das cidades, constituída por diferentes tipos de pequeno comércio e outras atividades que se sustentam em relações de confiança e proximidade. Sua lógica é horizontal, com o domínio da vizinhança solidária em contraposição às verticalidades do capital global. O Circuito Inferior se reproduz pela densidade das relações cotidianas, constituindo um espaço de sociabilidade onde se elaboram práticas de sobrevivência e formas de solidariedade contra-hegemônicas.

O processo de fabricação, de logística e de legalização do Carrinho Trágico de Churrasco Grego foi realizado com o engajamento de diversos trabalhadores da República, cada qual contribuindo com seus saberes.

W., ambulante há 37 anos e ex-ator do grupo, orientou-nos sobre a ética local. Diante do conflito com a vendedora de açaí contrária à nossa presença, foi categórico: “a rua é de todo mundo. Podem vender, mesmo se for açaí”.

D., sorveteiro há cinco anos no território, indicou o local onde seu carrinho havia sido fabricado, a Casa do L, onde projetamos o carrinho com espaços para toca-discos, caixas de som e baterias. Mas L. e V. foram vetaram retirar a suqueira: “sem suco grátis não é churrasco grego”, e disseram que largaríamos o teatro porque ganharíamos mais com venda de lanches.

Enquanto o carrinho era fabricado, Verana, Juh e eu pesquisamos receitas. Como os churrasqueiros do centro não revelaram as carnes que eles usavam,

decidimos usar contrafilé. Verana criou uma receita com a carne marinada no tempero por 8 horas. Juh criou um suco natural com extrato de frutas. Eu fiz o curso on-line de manipulação de alimentos e, após peregrinar por estacionamentos, cheguei a um local seguro, somente depois da indicação de D.

Criamos o banner com preços e compramos a maquininha de cartão. Daniel emprestou uma bateria, um carregador e um transformador de seu grupo. Juh doou um 3×1. Pedro cedeu cabos e microfones, com a condição de que a sacola voltasse intacta. Ieltxu fez dois logotipos para que um fosse escolhido através de voto no território e nas redes sociais, mas quem escolheu o vencedor foi C., panfleteiro da O. : “Esse dá fome; o outro não. Quem fez esse logotipo não entende nada de venda”. Para nossa sorte, ele escolheu o que a maioria tinha escolhido na votação.

Peguei a TV da minha casa. Compramos utensílios, insumos básicos e a indispensável suqueira.

D., também me ensinou a legalizar a venda através de um processo mais ou menos legal. Emitiríamos a licença Tô Legal como venda Porta-a-Porta. Essa licença exige deslocamento, mas o preparo do churrasco criava a brecha para ficarmos parados em um ponto. Se a fiscalização chegasse, alegaríamos o tempo de assamento; se insistisse, daríamos uma volta e retornaríamos. Assim, estaríamos trabalhando “legalmente”.

Assim que a Casa de L. entregou o carrinho, instalamos os equipamentos de energia, de som, e a TV. No dia, 17 de novembro de 2022, fizemos a inauguração na República.

Além da venda do tradicional lanche (e do suco grátis, óbvio!), a inauguração contou com discos de vinil à disposição do público; exibição da íntegra do jogo trágico da Copa do Mundo de 2014, entre Brasil e Alemanha (1 a 7); pocket show musical trágico de Juh; leitura dramática de *Édipo Rei* com os integrantes do USO e discotecagem de Almir; além do microfone aberto para que o público lamentasse o que quisesse.

Foi um sucesso. Vendemos muitos lanches cujo sabor foi aprovadíssimo pelos clientes. Mas o suco foi totalmente rejeitado. As pessoas queriam “suco de verdade”, ou seja, Tang (por sorte, Erika levou alguns saquinhos de suco em pó para fazer cerimônia do suco grátis). A bateria não foi carregada corretamente e estragou, causando um prejuízo de R\$ 1.400,00 que ainda hoje devemos para a Cia Les Commediens Tropicales. Além disso, tivemos um prejuízo enorme na venda dos lanches, porque o valor de venda não cobria o gasto.

Alguns trabalhadores repreenderam nosso amadorismo na inauguração. Segundo eles, deveríamos ter planejado melhor para não termos prejuízo.

Recolhemos o Carrinho para avaliarmos a ação. Somente dez meses depois colocamos o carrinho na rua novamente.

Funcionávamos às quintas-feiras: às 10h chegávamos ao estacionamento, posicionávamos o espeto, fazíamos os ajustes elétricos e de som. Às 11h, empurrávamos lentamente o Carrinho rua afora, tocando em looping, no volume máximo, “Admirável Gado Novo”. Atravessávamos a Praça da República, percorríamos a Rua Barão de Itapetininga; pessoas dançavam, cantavam, acenavam e nos cumprimentavam. Fazíamos breve parada para comprar água e gelo e, ainda ao som de “eh, oh, oh, vida de gado, povo marcado, povo feliz” seguíamos até o nº 208, travávamos a roda com uma pedra, deixávamos tocar o vinil *A Peleja do Diabo com o Dono do Céu*, preparávamos o suco em pó e finalizávamos os preparativos. Às 11h30 eu acendia o fogo; Verana dava bom dia no microfone, anunciava nossa presença e os lanches, e as vendas começavam. Os “funcionários do mês”, Caio, Fabiano e Oliver, ficavam a postos para o que fosse necessário.

Os lanches custavam R\$ 8 sem lamento, R\$ 7 com lamento; suco grátis. Os “Lamentos Trágicos” dos clientes variavam, mas predominavam falta de dinheiro e excesso de trabalho. Muitos trabalhadores viraram fregueses e pediam que estivéssemos lá mais dias da semana.

Todos os dias havia exibição do jogo Brasil e Alemanha. Algumas discussões ocorriam por causa da repetida derrota da seleção brasileira. Na TV, também havia exibição de filmes de ficção e documentários.

Os vinis ficavam à disposição do público. Parte da rua parava, outra parte dançava, e uma pequena parte chorava sempre que Tim Maia ecoava nas caixas de som: *“Pode crer, você pôs tudo a perder / Não podia me fazer o que fez / E por mais que você tente negar / me dê motivo”*. Algumas pessoas levavam familiares para comer, ouvir discos e conversar sobre a vida.

Tivemos que fazer pirataria musical porque algumas pessoas apareceram com pen-drives e pediram que copiássemos as músicas que tocávamos no toca-discos para ouvirem em casa.

De tempos em tempos, realizávamos Eventos Trágicos com artistas do USO e convidados, que apresentavam shows musicais e leituras de tragédias.

Todos os dias, durante todo o tempo, um microfone ficava aberto para as pessoas que quisessem falar, cantar ou gritar. A confiança no espaço criado pelo Carrinho fez com que as pessoas ficassem à vontade para se expressarem ali. Evangélicos começaram a pregar; comunistas, anarquistas, bolsonaristas atacavam uns aos outros, direta ou indiretamente; pessoas em situação de miséria expunham suas dores; loucos expunham suas loucuras; trabalhadores expunham seus patrões; e muitas outras expressões se materializavam.

Pensamentos que antes permaneciam silenciosos no cotidiano do local, enquanto ressoavam fortemente nas redes sociais, começaram a ser expostos abertamente no território físico. Alguns debates emergiram e as diferenças, inevitavelmente, começaram a gerar tensão.

Ganhamos de Belchior um arco com flechas que ele guardava no bar fazia anos. Finalmente sabia para quem deveria ofertar: seria a proteção do carrinho.

Nunca fomos abordados pela fiscalização - até que nunca mais pudemos vender churrasco grego no território.

O comércio ambulante em São Paulo é, historicamente, um dos campos mais conflituosos do espaço público. Desde os anos 1990, gestões sucessivas impõem controle via Termos de Permissão de Uso (TPU), seguidos por cassações em massa, repressão e remoções (Câmara Municipal de São Paulo, 2025; Centro Gaspar Garcia de Direitos Humanos, 2025; ICL Notícias, 2025; LabCidade FAU USP, 2021).

Em 2019, a Prefeitura lançou o programa Tô Legal (Decreto nº 58.831/2019) para “modernizar” e facilitar a regularização. Apesar do discurso, o programa nunca atendeu satisfatoriamente às necessidades dos trabalhadores (Prefeitura de São Paulo, 2023; Câmara Municipal de São Paulo, 2025): taxas diárias altas, endereços instáveis e violência/propina/roubo por agentes. Além disso, no fim de 2024, todas as autorizações Porta-a-Porta da Subprefeitura da Sé sumiram do portal; ao solicitar licenças, não há datas nem horários. Funcionários alegam normalidade, mas tudo indica um bloqueio “por baixo dos panos”; circula no território a informação de milícia vendendo licenças mediante propina. Tentamos nos aproximar e pagar, por ser a realidade local, mas, felizmente, não fomos aceitos.

Sem o Tô Legal e sem a permissão da milícia, não pudemos mais vender lanches na República. Assim, o Carrinho Trágico de Churrasco Grego foi empurrado da realidade da vida cotidiana urbana para a realidade cênica. Ou seja, o *espaço* pressionou o carrinho até que ele ficasse restringido à técnica teatral tornando-se um objeto exclusivamente cenográfico.

Sem vender carne, no final de 2024 colocamos o Carrinho na Praça da República em uma oficina de USO, para fazermos uma sessão do filme *Tão Longe Tão Perto*, de Win Wenders. No meio da sessão, algumas viaturas da Guarda Civil Metropolitana (GCM), um caminhão da empresa que recolhe os materiais apreendidos, e duas Kombis, com vários funcionários dessa empresa, entraram na praça. Desceram de seus carros e fizeram um cortejo até nós, caminhando tranquilamente. Pararam ao nosso lado enquanto assistíamos ao filme. Não falaram nada, assistiram um pouco, e, ainda em silêncio, caminharam de volta,

lentamente. Entraram em seus carros e partiram. Eles iam apreender nosso material, mas ficaram sem ação quando não presenciaram nenhum tipo de comércio, nos contou um de nossos parceiros.

Embora essa cena inusitada feita pelo coro que cotidianamente é opressor e violento possa ser atraente, ela se afasta da matéria cênica investigada por nós em USO. Buscamos estabelecer e criar em uma zona de intersecção entre o teatro e a vida cotidiana urbana e quando o Carrinho é expelido para a esfera do teatro, a intersecção acaba. Se transitássemos com ele desse modo, criaríamos uma “bolha” de arte que passearia pela cidade, apoiada pela verdade artística que possibilita usar um carrinho de churrasco grego sem comercializar churrasco grego.

A esfera artística também duraria pouco. Embora a Lei 15.776/2013 garanta a livre manifestação artística em espaços públicos, artistas vêm sendo expulsos das ruas do centro sob opressão, abordagens violentas e apreensões de equipamentos pela GCM, Polícia Militar e Fiscais da Prefeitura (Câmara Municipal de São Paulo, 2025).

Essas ações truculentas estão inseridas em um contexto mais amplo, que o LabCidade (LabCidade FAU USP, 2024) denomina *Guerra de Reconquista*, uma operação prolongada de expulsão de populações pobres do centro, via demolições, remoções forçadas e repressão, para liberar o território a interesses imobiliários e PPPs.

Segundo Milton Santos (2008), os centros das grandes cidades do Sul Global são lugares de resistência contra as ordens verticais que servem à concentração de riqueza e à hegemonia do capital internacional. A pretensa luminosidade do capital encontra ali uma zona opaca, que atrasa, desvia, e, às vezes, impede seu livre fluxo devastador e exploratório. Isso ocorre pela constituição desses lugares: ações e objetos originados em diferentes momentos históricos; diversidade cultural; população pobre inventando sobrevivência; horizontalidade e proximidade das relações cotidianas; redes solidárias; usos

compartilhados; códigos territoriais; e, uma economia de baixa escala e alto enraizamento.

Para romper esses obstáculos, o capital ataca, utilizando entre outros artifícios, força física e armamento pesado. Em São Paulo, a atual prefeitura acelerou o processo de militarização da Guarda Civil Metropolitana (Agência Brasil, 2025; CNN Brasil, 2025; Notícias UOL, 2025; Ponte.org, 2024). Também Além disso, em parceria com o Governo Estadual, investiu pesadamente na Operação Delegada, um convênio que militariza a fiscalização urbana com Policiais Militares de folga. Denunciada como “bico policial” e associada a extorsões, violência e assassinatos, essa operação restringe o direito ao trabalho e à cidade, e opera, sobretudo, contra ambulantes (Brasil de Fato, 2025; ICL Notícias, 2025; Zambo, 2017).

Em 11 de abril de 2025, no bairro do Brás, o ambulante senegalês Ngagne Mbaye foi assassinado a tiros por um policial militar atuando na Operação Delegada. Segundo testemunhas, Ngagne não estava vendendo naquele momento, mas tentou interceder quando policiais abordavam de forma violenta uma idosa ambulante. Ele foi baleado no abdômen e morreu no local.

*Primeira invocação: Atena ambrósea; / depois, sua irmã, guardiã-do-solo, Ártemis, / trono augusto no círculo da praça, / e Apolo, bom-na-lança. / Defesa tripla contra Moira-Morte, / vinde! Se outrora - a urbe em ruína - / lançastes longe o fogo da catástrofe, / voltai de novo agora! [...] Incontáveis. A pólis morre. / Portadores-de-Tânatos, tristíssimos, os mortos proliferam pelas ruas. / Ao pé do altar acorrem mães senis, esposas, choram súplices / a dura agrura. / Fulgura o hino e o coro de lamentos / Envia, Palas, olhi-paz, dourada / filha de Zeus, / o júbilo da ajuda. (Sófocles, 2011, p. 46-47)*

Que essa invocação do coro de Édipo contra os males que afligem Tebas sirva para alguma coisa. As mortes continuam no centro da cidade de São Paulo, os trabalhadores continuam inventando formas de sobreviver e, o menor dos males: o Carrinho Trágico de Churrasco Grego está parado no estacionamento.

Inspirados por Milton Santos, seguimos planejando maneiras de reabrir a sede no território, com funcionamento pleno. Apostamos nas horizontalidades. O estacionamento custa R\$ 180,00 mensais. O suco sempre será grátis.

## Referências

Agência Brasil. (2025, 21 de febrero). *Guarda Civil de SP passa a se chamar Polícia Metropolitana*. <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2025-02/guarda-civil-de-sp-passa-se-chamar-policia-metropolitana>

Brasil de Fato. (2025, 2 de junio). *Movimentos lançam campanha pelo fim da Operação Delegada, “bico institucionalizado” da PM em SP*. <https://www.brasildefato.com.br/2025/06/02/movimentos-lancam-campanha-pelo-fim-da-operacao-delegada-bico-institucionalizado-da-pm-em-sp>

Câmara Municipal de São Paulo. (2025, 11 de septiembre). *Comércio ambulante: Programa “Tô Legal” é debatido em audiência pública na Câmara*. <https://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/comercio-ambulante-programa-to-legal-e-debatido-em-audiencia-publica-na-camara/>

Câmara Municipal de São Paulo. (2025, 19 de julio). *Câmara sedia debate com trabalhadores informais*. <https://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/camara-sedia-debate-com-trabalhadores-informais/>

Centro Gaspar Garcia de Direitos Humanos. (2025, 29 de julio). *Nos últimos três anos, Centro Gaspar Garcia apoia mais de 300 ambulantes em luta por direitos*. <https://gaspargarcia.org.br/nos-ultimos-tres-anos-centro-gaspar-garcia-apoia-mais-de-300-ambulantes-em-luta-por-direitos/>

CNN Brasil. (2025, 13 de marzo). *Polícia Municipal de São Paulo será maior que PM de 10 estados brasileiros*. <https://www.cnnbrasil.com.br/blogs/pedro-duran/nacional/sudeste/sp/policia-municipal-de-sao-paulo-sera-maior-que-pm-de-10-estados-brasileiros/>

ICL Notícias. (2025, 2 de junio). *Vendedores ambulantes del centro de São Paulo relatam rotina de violencia policial*. <https://iclnoticias.com.br/vendedores-ambulantes-sp-violencia-policia/>

LabCidade FAU USP. (2021, 16 de septiembre). *Comércio ambulante resiste – sempre – às propostas de sua extinção*. <https://www.labcidade.fau.usp.br/comercio-ambulante-resiste-sempre-as-propostas-de-sua-extincao/>

LabCidade FAU USP. (2024, 23 de octubre). *Guerra de reconquista: novas e velhas batalhas pelo centro de São Paulo*. <https://www.labcidade.fau.usp.br/guerra-de-reconquista-centro-sp/>

Notícias UOL. (2025, 20 de febrero). *Por que a GCM de SP vai mudar de nome após decisão do STF*. <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2025/02/21/por-que-a-gcm-de-sp-vai-mudar-de-nome-apos-decisao-do-stf.htm>

Ponte.org. (2024, 2 de octubre). *O guarda virou caveira: como a GCM se militarizou para exercer papel de polícia*. <https://ponte.org/o-guarda-virou-caveira-como-a-gcm-se-militarizou-para-exercer-papel-de-policia/>

Prefeitura de São Paulo. (2023, 31 de mayo). *Mais de 100 mil autorizações para ambulantes e TPUs são emitidos pelo programa Tô Legal*. <https://prefeitura.sp.gov.br/web/subprefeituras/w/mais-de-100-mil-autoriza%C3%A7%C3%B5es-para-ambulantes-e-tpus-s%C3%A3o-emitidos-pelo-programa-t%C3%B4-legal->

Santos, M. (2004). *O espaço dividido* (2.<sup>a</sup> ed.). Edusp.

Santos, M. (2008). *Técnica, espaço, tempo* (5.<sup>a</sup> ed.). Edusp.

Santos, M. (2009). *Pobreza urbana* (3.<sup>a</sup> ed.). Edusp.

Santos, M. (2020). *A natureza do espaço* (4.<sup>a</sup> ed.). Edusp.

Sófocles. (2011). *Édipo Rei* (T. Vieira, Trad.; 2.<sup>a</sup> ed., reimp.). Perspectiva. (Coleção Signos, 31).

Zambo, E. P. (2017). *Operação Delegada e seus desdobramentos: militarização urbana em São Paulo?* (Tesis de maestría). Pontificia Universidade Católica de São Paulo. <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19845>

## La comicidad en dos dramaturgias alrededor del conflicto colombiano: *El ensayo* (2016), de Johan Velandia, y *Corruptour, ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón* (2015) de Verónica Ochoa

Dr. Carlos García Ruiz  
Universidad El Bosque

El presente artículo ofrece un análisis comparativo de dos textos teatrales recientes: por un lado, la obra *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón* (2015), de la dramaturga colombiana Verónica Ochoa; y por otro *El ensayo* (2016), del también colombiano Johan Velandia. Se trata de dos montajes escénicos que, si bien abordan contextos y temáticas diferentes, comparten el empleo del humor y la comicidad como instrumentos críticos frente a realidades políticas y sociales complejas. En *Corruptour*, Ochoa construye una sátira mordaz y corrosiva en torno al asesinato del periodista y humorista Jaime Garzón, usando la comedia como “arma acusadora” para desenmascarar la corrupción y la impunidad en Colombia. Por su parte, Velandia, en *El ensayo*, plantea un “thriller costumbrista” en el que, alrededor de una trama sobre venganza personal, el humor negro y las risas surgen aun cuando la historia es sumamente dura y truculenta.

### **Análisis general: enfoques críticos, contexto y estructura escénica**

*Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón*, obra escrita por Verónica Ochoa (2015), surge como una respuesta artística al asesinato del reconocido humorista colombiano Jaime Garzón en 1999. Ochoa elabora una hipótesis teatral sobre quiénes pudieron estar involucrados en dicho crimen, articulando una fuerte crítica política en torno a la corrupción y la violencia estatal que rodearon el caso. El montaje se concibe literalmente como un tour de la corrupción, un recorrido turístico en una chiva –autobús típico colombiano– por distintos lugares de Bogotá vinculados a los hechos que condujeron al asesinato de Garzón. Cuatro personajes de Azafatas conducen a los espectadores a través de las escenas,

presentando a los distintos personajes implicados y aportando datos y puntos de vista durante el trayecto. Este recurso escénico poco convencional convierte al público en pasajero de un tour satírico de la corrupción colombiana. rompiendo la frontera tradicional entre escenario y espectador.

La estructura dramática de *Corruptour* se organiza en una serie de escenas cortas, dieciséis en total. Cada escena presenta un episodio o parada en el recorrido, con títulos elocuentes y a menudo humorísticos. por ejemplo: *¡Hay que cascar al payaso!*, *Los autores ideológicos*, *Miss Antropía*, etc., en los que se reconstruyen de forma crítica e irónica diversos aspectos del caso Garzón y de la corrupción política y militar del país. Destaca el hecho de que el texto menciona directamente con nombres y apellidos a figuras de la clase política, miembros del Ejército y paramilitares, señalándolos como partícipes en la conspiración. Esta frontalidad. poco habitual en el teatro colombiano. confiere a la obra un tono de teatro documental *combativo*. donde la ficción dramática se entrelaza con hechos y personajes reales reconocibles.

En cuanto a su enfoque crítico, *Corruptour* representa una apuesta escénica extremadamente valiente y mordaz. La propia Ochoa ha señalado que con esta obra quería ser directa renunciando a eufemismos para responsabilizar no solo a actores armados ilegales. sino al sistema político por la escalada de corrupción y violencia en Colombia. En efecto, *Corruptour* está concebida como un gran juicio escénico: la autora organiza el material dramático como una especie de juicio a todos los involucrados, exponiéndolos al escarnio mediante la parodia y lo grotesco. El tono general de la obra es de crítica directa, punzante y sin concesiones, su tesis central pesimista afirma que “no hay posibilidad de cambio” en un país cuya historia reciente está marcada por la impunidad.

En el plano escénico, la propuesta de Ochoa se caracterizó por su componente experiencial e inmersivo: al desarrollarse en una chiva en movimiento por la ciudad, la puesta en escena trasladó el teatro al espacio urbano, dotando al público de un rol activo: literalmente viajar junto a los actores. Las Azafatas cumplen la doble función de personajes y narradoras, en cierto modo estas guías

asumen el papel de sátiros que comentan irreverentemente la acción. Asimismo, la obra incorpora elementos musicales en vivo –por ejemplo, la intervención del cantautor Edson Velandia interpretando una canción dedicada a Garzón durante una escena – y otros recursos con la idea de convertir la tragedia real en un espectáculo de la corrupción para evitar caer en la desesperanza. En conjunto, *Corruptour* presenta una mezcla de registro cómico y documental que difumina las barreras entre la risa y la indignación, invitando al espectador a reflexionar críticamente sobre la realidad nacional mientras se ve inmerso en una experiencia teatral poco convencional.

La obra *El ensayo*, escrita y dirigida por Johan Velandia (2016), aborda también una temática de violencia en Colombia, pero desde una escala más íntima y con un tratamiento dramático diferente. La historia se centra en tres mujeres de avanzada edad –Raquel, Onofre y Luz Mila –, amigas que pertenecen a un grupo barrial de aeróbicos en una comuna popular de Medellín. En apariencia, las señoras se reúnen en casa de Raquel para ensayar una coreografía de cumbia; sin embargo, pronto se revela que Raquel oculta un propósito oscuro: descubrir cuál de sus dos amigas es la madre del sicario que asesinó a su único hijo. Con ese fin, Raquel llega a inmovilizar a Onofre y Luz Mila para interrogarlas transformando abruptamente la reunión amistosa en una situación tensa de rehenes y victimarios.

Más adelante, la trama da otro giro al involucrar a los respectivos hijos de las mujeres (los jóvenes *Juan Carlos A* y *Juan Carlos B*, supuestos sicarios, y *Juan Carlos C*, el hijo fallecido de Raquel), completando así el macabro ensayo de la venganza de una madre agraviada. Cabe mencionar que la anécdota está basada en hechos reales ocurridos en Medellín en los años noventa, de hecho, se alude a un posible caso verídico donde un joven fue asesinado tras marcar un autogol en un partido de fútbol de barrio, lo cual imprime a la obra un fuerte arraigo en la realidad social de la violencia urbana.

*El ensayo* se enmarca en una puesta en escena más tradicional donde Velandia estructura la pieza en tres actos bien definidos. La acción transcurre

íntegramente en el interior de la casa de Raquel en Medellín, a lo largo de una sola noche, lo que le da un aire concentrado de tragedia doméstica. Este apego formal a la tradición es deliberado: el autor ha descrito la obra con el subtítulo de “thriller costumbrista”. Esta tensión entre lo sobrio y siniestro. personificado en Raquel. y lo coloquial y folclórico. encarnado en sus amigas. define el tono peculiar de la obra.

En cuanto al enfoque crítico y temático, *El ensayo* trasciende la mera historia personal de venganza para erigirse en una alegoría de múltiples violencias y exclusiones sociales. A través de los monólogos y diálogos de Raquel, la obra enumera una suerte de catálogo de venganzas simbólicas: no solo la venganza por el hijo asesinado, sino también vengarse de nacer en un barrio popular, vengar la vejez, la soledad, el machismo, la religiosidad, la pobreza, la falta de oportunidades, la delincuencia. las víctimas del narcotráfico y la guerra... y sobre todo. vengar la doble moral de la sociedad. Velandia pone así en escena la desesperanza y el rencor acumulado de toda una generación golpeada por la violencia en Colombia. particularmente en Medellín durante la era de Pablo Escobar, pero lo hace filtrándolo por la mirada de unas mujeres mayores que cargan décadas de dolor silenciado. El resultado es una obra que combina crítica social y emotividad, donde la venganza funciona como metáfora de la imposibilidad de obtener justicia.

### **Sátira vs. humor negro en la denuncia teatral**

Aunque *Corruptour* y *El ensayo* comparten la idea de valerse de la comicidad para denunciar realidades dolorosas, sus estrategias humorísticas específicas difieren notablemente, reflejando dos tradiciones distintas: la sátira política directa en el caso de Ochoa, y la ironía trágica junto al humor negro en el caso de Velandia.

En *Corruptour*. Ochoa despliega un arsenal satírico amplio y agresivo, próximo por momentos a la farsa política. La comicidad aquí es corrosiva, paródica y mordaz, orientada a ridiculizar a los individuos y estamentos implicados en la

corrupción para ponerlos en evidencia. Esta pluralidad de personajes y voces permite a Ochoa satirizar diversos tipos sociales –desde políticos y militares hasta periodistas, jueces o incluso ciudadanos cómplices –, tejiendo una crítica sistémica a la sociedad colombiana.

Sobresale en *Corruptour* la parodia de discursos oficiales: por ejemplo, las Azafatas adoptan el tono alegre y ligero de guías turísticas para relatar hechos atroces, creando un contraste irónico que provoca risa incómoda. Los nombres de ciertas escenas y personajes también encierran juegos cómicos: un capítulo se titula *Manifiesto Intel de la Hoz y John Lenin* —una burla que combina apellidos de implicados reales con figuras históricas—, y otro *¡Hay que cascar al payaso!*, frase coloquial violenta presentada casi como lema humorístico. Asimismo, Ochoa intercala momentos de humor grueso y burlesco, chistes explícitos, situaciones absurdas con otros de humor fino e irónico, modulando la comicidad según lo requiera cada momento. Por ejemplo, hay escenas de tono casi circense cuando se exhibe a ciertos fenómenos de la corrupción, mientras que en otras la risa surge de diálogos punzantes llenos de sarcasmo. La autora misma resume su estilo diciendo que “el activismo y la sátira son un matrimonio feliz” (Ochoa V., comunicación personal, 15 de agosto de 2022). subrayando que utiliza la risa con clara intención militante. En suma, *Corruptour* se erige como un ejemplo paradigmático de la sátira política y social en la dramaturgia colombiana reciente: una comedia de intenciones serias que hiere y denuncia al mismo tiempo que hace reír.

*El ensayo* (2016), emplea la comicidad de una forma más sutil, integrada a la trama dramática y asociada al humor negro. A diferencia de Ochoa, Velandia no presenta bromas explícitas sobre la realidad política nacional, sino que introduce el humor mediante la incongruencia y la ironía que emergen de la propia situación escénica. El punto de partida mismo —tres abuelas aparentemente inofensivas que terminan protagonizando un violento ajuste de cuentas— encierra un contraste tragicómico que el montaje explota. La imagen de una anciana que de pronto domina físicamente a sus amigas con intenciones homicidas resulta tan

extrema que provoca una risa nerviosa y sorprendente. Velandia extrae humor de ese choque entre la vejez y la violencia, entre la cotidianidad tierna —las señoras bailando cumbia o sirviendo chocolate con arepa— y la irrupción de la venganza sanguinaria.

En *El ensayo* destaca el uso de personajes tipificados e ingenuamente cómicos junto a la protagonista trágica. Onofre y Luz Mila, con sus nombres vernaculares y su personalidad sencilla de señoras de barrio, aportan momentos de respiro humorístico incluso en medio del conflicto: sus reacciones aturcidas, sus diálogos casuales previos al clímax, o ciertos malentendidos entre ellas generan comicidad. Según Loaiza (2017). Onofre y Luz Mila podrían ser personajes salidos de una obra de Tomás Carrasquilla, —arquetipos costumbristas colombianos— frente a Raquel, que sería casi un personaje de Hitchcock. Esta caracterización permite insertar comentarios coloquiales o chascarrillos propios de la cultura popular paisa, cuyo tono distendido aligera por instantes la gravedad de la situación. Otra fuente de humor proviene de la repetición absurda de elementos: por ejemplo, las tres madres protagonistas tienen hijos con el mismo nombre: los tres se llaman Juan Carlos, A, B y C, detalle que roza el absurdo y que metafóricamente sugiere la intercambiabilidad de las víctimas y victimarios en el ciclo de violencia. Esta reiteración deliberada sirve como guiño humorístico, subrayando a la vez un punto crítico: en contextos marginales la violencia alcanza a todos, sin importar nombres.

No obstante, el humor en *El ensayo* nunca opaca el trasfondo dramático, sino que convive con él en equilibrio tenso. Velandia administra cuidadosamente las risas para que surjan en los momentos oportunos —por ejemplo, tras escenas de alta tensión permitiendo un respiro— y de forma relativa: son risas que inquietan y desconciertan al espectador, más que carcajadas liberadoras. Estamos ante un humor negro que causa gracia, pero que deja un poso amargo. La obra ejemplifica cómo la comicidad puede infiltrarse en la tragedia personal para resaltarla todavía más: la comedia hace que los momentos de violencia y verdad resulten, por

contraste, incluso más punzantes. Se trata de un humor atenuante y a la vez revelador de la tragedia, fiel a la mejor tradición tragicómica.

### Otros recursos cómicos usados

Haremos una breve relación de herramientas cómicas usadas sin usar ejemplos, dada la limitación de tiempo y espacio, diferenciando entre recursos cómicos no lingüísticos y recursos cómicos lingüísticos. Con esta clasificación se retoma en parte lo que ya decía Bergson (1900) sobre lo cómico de situación y lo cómico verbal. Al hablar de recursos cómicos no lingüísticos estamos refiriéndonos a todas aquellas herramientas usadas por el dramaturgo para provocar comicidad que no aparecen directamente en los diálogos de los personajes y que se verán reflejadas en su estructura, en las situaciones planteadas, o en las acciones que se presentan. Por otro lado, consideramos entonces recursos cómicos lingüísticos aquellas situaciones o momentos cómicos provocados usualmente por el diálogo de los personajes, aunque también pudieran aparecer en otros lugares del texto.

*Corruptour* es una obra que se basa en gran parte en los diálogos y la presentación de diferentes ideas e hipótesis a través de los personajes. aunque también se identifican momentos cómicos no verbales en el ritmo y la agilidad dramática, la construcción paródica de los personajes, los recursos sonoros usados. el choque de contextos y situaciones, las referencias a la realidad deformada, las repeticiones en la forma dramática. el uso de la chiva como vehículo conductor —literal y conceptual— del texto, la parodia casi grotesca del contexto, e incluso el propio título de la obra que ya nos instala en una promesa cómica. Cuando revisamos los recursos cómicos lingüísticos encontramos una variedad de tipos poco común en dramaturgias actuales, aquí es donde *Corruptour* brilla con luz propia. Algunos de ellos son: el tono irónico —especialmente usado por las azafatas—, los dobles sentidos con carga crítica. la multiplicidad de referentes políticos y sociales. interferencias y repeticiones dialogadas. juegos de palabras que generan chistes. instalación de imágenes mentales cómicas, uso de coloquialismos o de otros idiomas deformados y

paródicos. las repeticiones dubitativas de los personajes. y especialmente el sarcasmo acusador y dirigido de la autora hacia el sistema político.

En *El ensayo* nos encontramos un texto, a priori, no tan cómico como luego resulta su puesta en escena. no obstante, se pueden identificar varios elementos. Como recursos cómicos no lingüísticos aparecen los obstáculos a veces absurdos de la protagonista, la repetición incluso en los nombres de los personajes, un ritmo de diálogo muy alto y cortado. las referencias a la realidad y la identificación del público a los hechos presentados, los defectos y limitaciones morales de los personajes. la instalación de varias ironías dramáticas, un remate final en el que los personajes se identifican cerrando un ciclo, y especialmente la existencia de cierto aroma costumbrista y popular que *falsamente* relaja el ambiente. En la relación de recursos cómicos lingüísticos estaría: el tonó irónico usado de forma continua. los supuestos comunes que van apareciendo en la obra, los dobles sentidos, las interferencias cruzadas en diálogos breves. las comparaciones y juegos de palabras, las repeticiones literales y de conceptos y, de forma continua. los coloquialismos especialmente cercanos al habla de Medellín.

### **Conclusiones y comentarios**

Mientras *Corruptour* emplea un humor expansivo y político orientado a herir a los poderosos con la burla incisiva, *El ensayo* opta por un humor íntimo, negro y reflexivo, que surge de exponer la crueldad de la realidad en situaciones aparentemente normales. Ambos textos demuestran, cada uno a su modo, la versatilidad de la comicidad escénica para abordar contenidos serios. Cabe anotar que esta convergencia entre risa y crítica no es casual, sino que se inscribe en una tradición histórica donde la comedia ha sido un gran vehículo de denuncia o crítica política y social.

En términos de estructura y tratamiento escénico, *Corruptour* rompe moldes con su formato itinerante e inmersivo que involucra físicamente al espectador, mientras *El ensayo* se adhiere a una forma dramática clásica que contrasta deliberadamente con la irreverencia de su contenido cómico. En ambos casos la recepción del público confirma que cuando la comicidad está bien

articulada con el trasfondo ético, puede provocar una risa reflexiva que entretiene a la vez que despierta la conciencia crítica.

El análisis de *Corruptour* mostró una apuesta escénica profundamente satírica donde la comicidad se emplea para denunciar la corrupción y la impunidad en torno al caso Jaime Garzón. Por otro lado, el estudio de *El ensayo* reveló una estrategia distinta: un drama de venganza íntimo atravesado por el humor negro y la ironía, que permite abordar los traumas de la violencia urbana desde una perspectiva tragicómica. Ambas obras, con sus diferencias de tono y estilo, convergen en la utilización del humor como herramienta de resistencia y conciencia. Ochoa convierte el escenario en un tribunal carnavalesco donde reír equivale a acusar a los poderosos, mientras Velandia transforma la risa en un mecanismo para exponer las heridas ocultas de la sociedad y aliviar su carga emocional.

Se puede concluir que estas dos obras responden al llamado de recuperar la función crítica de la comedia en el teatro colombiano tras años en que pudo haber sido subestimada o coartada. Demuestran que la denuncia social puede expresarse eficazmente a través de la risa, ya sea mediante la sátira política más directa o mediante la ironía más oscura. Lejos de restarle seriedad a los temas, el humor potencia la difusión del mensaje y la implicación del espectador, sirviendo de “defensa contra la angustia” (Ubersfeld, 2022 ) y a la vez de espejo deformante que revela verdades profundas.

## Referencias

Bergson, H. (1985). La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico. Sarpe.

Bobes, M.C. (1997). Semiología de la obra dramática. Arco.

Flores, A., Almeida, E. y Barei, S. (2009). Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina. Ferreyra Editor.

García, A. y Huerta, J. (1992). Los Géneros Literarios: Sistema e Historia. Cátedra.

Gene, H. (2015). La dramaturgia del clown. Paso de Gato.

Gurillo, L. (2012). La lingüística del humor en español. Arco Libros.

Lavandier, Y. (2003) La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión. comic. Ediciones Internacionales Universitarias.

Literariedad (21 de marzo de 2016). Cita en la ciudad. Capítulo 01 Verónica Ochoa (Parte II). (Archivo de Vídeo) Youtube.

<https://youtu.be/VnLGwRYCEzc>

Loaiza, J. (31 de agosto de 2017). "El ensayo" de una venganza silenciosa. El Tiempo. [https://www.eltiempo.com/cultura/arte -y-teatro/obra -de-teatro -el-ensayo -en-casa-e-en-bogota -125816](https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/obra-de-teatro-el-ensayo-en-casa-e-en-bogota-125816)

López, A. (2001). La lengua del drama satírico. Minerva: Revista de filología clásica. 15. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/10427>

Sala, J.M. (1987). Recursos cómicos no lingüísticos en González Castillo.

Scriptura. 3, pp. 58 -77.

<https://raco.cat/index.php/Scriptura/issue/view/7941> Simarro, M. (2017). Humor verbal basado en la ambigüedad léxica y competencia léxico -semántica.

Pragmalingüística. 25, 618 - 636.

Ubersfeld, A. (2002). Diccionario de términos claves del análisis teatral. Galerna.

Vieites. M. (2008). El personaje dramático. Aspectos generales. En Hormigón, J.A. Del personaje literario - dramático al personaje escénico. Teoría y práctica del teatro, nº 29, pp. 41 -200. ADE.

Vivanco C., Vivanco H., Zenteno C. (1997). Una taxonomía de los actos humorísticos. Boletín de Filología. 36 (1), 337 - 375.

<https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/21503>

Vorhaus, J. (2017). Cómo orquestar una comedia. Alba.



**7MO CONGRESO  
IBEROAMERICANO  
DE TEATRO**



**57**

**FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DE TEATRO DE  
MANIZALES**

[WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM](http://WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM)

## **MESA 2: POLÍTICAS DE ACTUACIÓN / EXPECTACIÓN**

## Lo político en el tiempo del todavía: extrañamiento, alienación y distanciamiento en la enseñanza de la escritura escénica.

Josue Castañeda Campos (Perú)

### Introducción

Esta ponencia es un reporte: algunas reflexiones sobre mis primeros años de enseñanza universitaria. El tiempo del todavía, idea que quisiera plantear en un momento, no sería posible sin tres conceptos interdependientes, presentes en mi práctica artística y pedagógica: la semiótica teatral, la mise en scene (o puesta en escena) y el concepto de escritura escénica.

Como sabemos, la semiótica es la ciencia que estudia los signos y los sistemas de lenguaje en general. Nuestro campo tiene una relación particular con el término debido al carácter vivo de los signos en cuestión. En palabras de Paulín: “Hablamos de una “semiología en acción”, cuando nos referimos a la puesta en escena, ya que esta permite incontables posibilidades de articulación e interpretación del signo. (Paulín & Perez Cesari, 2017, p. 1).

Por otro lado, Patrice Pavis tiene un texto interesante titulado *Contemporary Mise en scene* (Puesta en escena contemporánea). En él afirma que: “La puesta en escena es un sistema de significado controlado por un director o un colectivo. Es una noción abstracta y teórica, no concreta ni empírica. Consiste en adaptar el teatro a las necesidades del escenario y del público. La puesta en escena pone el teatro en práctica, pero lo hace según un sistema implícito de organización del significado” (Pavis, 2013, p. 4).

Las rutas del teatro en nuestro continente han puesto siempre en tensión la idea de que este sistema vivo de significados, que es la puesta en escena, sea una mera traducción de una pieza de literatura y ha defendido constantemente la autonomía de la escena.

Me gustaría definir la escritura escénica como esa práctica “autónoma” de producción y recepción del sentido. Aquí es donde viene una primera reflexión de vuelta. La autonomía de la puesta en escena no viene acompañada solo de una sensación emancipatoria sino de la búsqueda tanto de una técnica que permita navegarla y como de herramientas concretas para afrontar la incertidumbre ante el acto de creación. Escribir en y desde el espacio ha transformado completamente mi forma de hacer y de enseñar por una razón sencilla: esta es una práctica donde mi ser está entregado a un sentido que emerge en la práctica, no le pre-existe.

Tim Etchells afirma: “Este es un proceso que se niega a saber, de entrada, qué busca. Se mantiene, más bien, como un viaje emprendido, en el que el territorio se despliega, tan sorprendente para nosotros como para cualquier otro. Decimos sin dudar que nos lleva tiempo descubrir qué significa o qué implica una determinada obra, y que este descubrimiento, si llega a producirse, se logra haciendo —haciendo, hablando, de gira— un descubrimiento basado en el riesgo y la incertidumbre, no en nuestra adhesión a un plan.” (Etchells, 1999, p. 17).

Retomo la consideración que hice hace un momento sobre cómo nuestro continente ha sido un lugar interesante de tensión entre las ya mencionadas maneras de entender la escritura escénica. Pienso en conceptos claves como la creación colectiva y la dramaturgia del actor, que remiten a procesos de articulación del sentido, a la des-jerarquización de los lenguajes escénicos y a la centralidad y autonomía del cuerpo del actor-danzante en el espacio. Miguel Rubio, director del Grupo Cultural Yuyachkani, contrasta el teatro occidental, basado en la literatura dramática, con las teatralidades originarias, ágrafas, que ya entendían el cuerpo y el espacio como formas de escritura. En sus palabras: “En nuestros teatros de grupo, las obras han sido creadas alejadas de los parámetros del teatro hegemónico o en discusión con ellos. Este enfoque ha permitido que nuestras fronteras escénicas estén saludablemente removidas y suficientemente contaminadas para enfrentar una pregunta fundamental: ¿Desde

cuándo podemos reconocer indicios de teatro en el Perú y en la América Latina?” (Rubio, 2022, p. 249)

### **Contexto y planteamiento del problema**

En la institución de la que formo parte —la Especialidad de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú— existe un plan de estudios interesante, cuya primera mitad está fuertemente basada en una tradición stanislavskiana, aristotélica y psicológica. Es una formación centrada en la traducción del texto dramático a la puesta en escena, donde prima la idea de que existe una semiótica teatral que permite leer la escena como prolongación del texto. Sin embargo, hacia la segunda mitad de la carrera se introducen cursos de ruptura que abren un giro: un curso sobre las vanguardias y el teatro de la ruptura textual (absurdo, surrealismo, pánico), un curso de creación colectiva —primera confrontación directa con una escritura escénica no subordinada al texto— y finalmente un curso de montaje.

En mis primeros años de docencia me he movido entre estas dos orillas: la escritura escénica como traducción del texto literario y la escritura escénica como lenguaje autónomo. Ese tránsito genera en los estudiantes conflictos, negociaciones y descubrimientos, pues pasar de un modelo a otro no es lineal ni inmediato. Este es el terreno fértil desde el cual quiero situar algunas observaciones.

Cuando los estudiantes, después de años de formación centrada en un ejercicio de puesta en escena como traducción del texto dramático, se enfrentan por primera vez a procesos de escritura escénica lo primero que aparece es una fuerte necesidad de validación. Al no poder apoyarse en un texto y tener que generar partituras escénicas, sobredimensionan el rol de la figura docente/director, lo que limita su autonomía y genera miedo a la autoría.

Esto revela retos pedagógicos importantes. La resistencia rara vez se verbaliza y permanece como algo “no dicho”. En la práctica, muchos estudiantes quieren cerrar escenas demasiado pronto, “montar” en lugar de seguir explorando.

Sus propuestas tienden a caer en lógicas realistas, con escasa abstracción, y a veces incluso rechazan el texto de manera radical, en lugar de integrarlo como un elemento más dentro de la composición escénica.

Los síntomas de esta transición son diversos. Algunos descubren en la escritura escénica un terreno fértil para su creatividad, mientras otros reaccionan con ansiedad y desconcierto, sobre todo ante la presión de presentar un producto final. En muchos casos, la urgencia de mostrar resultados compite con la posibilidad de habitar la búsqueda.

Todo esto pone en evidencia un desajuste mayor: el que existe entre tradiciones heredadas y los modos de percepción de las nuevas generaciones. Hoy predomina la búsqueda de inmediatez, la poca tolerancia a lo que todavía no se entiende y la frustración cuando las cosas no funcionan a penas les son explicadas.

Es en ese terreno de tensiones, ansiedades y descubrimientos donde se abre paso la noción de tiempo del todavía: un modo de nombrar la experiencia de suspensión e incertidumbre que atraviesa tanto la práctica de la escritura escénica como su enseñanza. Una serie de reflexiones que, estoy seguro, están incluidas en nuestras pedagogías, pero que considero fundamental retomar en un tiempo como en el que vivimos.

### **¿Qué es “el tiempo del todavía”?**

Es una forma particular de poner en valor la categoría “proceso” en la enseñanza del teatro. El “todavía” es la categoría temporal por excelencia en la escritura escénica. La raíz de esta frase nominal: “el tiempo del todavía” viene de una nota de trabajo de Marcel Duchamp, misma que él utiliza para describir un trabajo sobre vidrio que venía realizando.

Duchamp escribe: “Utiliza la palabra ‘demora’ en lugar de ‘pintura’; una imagen sobre vidrio se convierte en una demora en vidrio. Y decir ‘demora en vidrio’ no significa ‘imagen en vidrio’. Es simplemente una manera de lograr que

dejemos de pensar que lo que tenemos delante es un cuadro, de hacer de ello una demora en el sentido más general posible, no tanto en los significados particulares de la palabra 'demora', sino en su (potencial de) reunión indecisa (Duchamp, 1975, p. 26).”

La frase no busca que elijamos un único significado de “demora” para generar una traducción, sino que nos sostengamos, todos a la vez, en su posibilidad de “reunión indecisa”: demora como espera, como diferimiento, como suspensión. Es justamente en esa indecisión donde la obra encuentra su potencia, porque deja de ser una representación fija y se convierte en un acontecimiento abierto, un “todavía no” en el que el sentido se sigue desplegando.

En un estudio muy interesante sobre el teatro de Romeo Castellucci se habla de un proceso de suspensión por el que el espectador transita en sus obras. Georges Didi-Huberman define la suspensión como ese estado intermedio en que tratamos de recordar un sueño al despertar: un momento entre la percepción y la conciencia, donde la imagen no se deja fijar. Romeo Castellucci lleva esta experiencia al teatro, obligando al espectador a habitar una atención excesiva y a aceptar que el sentido no está cerrado. (Seminowicz, 2013, p. 37)

Si bien considero más importante para esta ponencia la dimensión que el tiempo del todavía aporta a la creación, es en el proceso de recepción en el que siento que su potencial se libera por completo. Piensen en las piezas artísticas que han marcado su forma de ver el mundo no por lo que explicaron con claridad, sino por el misterio que dejaron abierto. Obras que permanecen con nosotros porque intuíamos que significaban algo, aunque todavía no pudiéramos nombrarlo. Ese todavía no es un intervalo infinito, sino una temporalidad que excede los límites, por ejemplo, de una función de teatro o de una visita al museo. Una temporalidad que insiste y que nos acompaña. Puede prolongarse mucho más allá del acontecimiento artístico, hasta que en algún momento aparece la pieza de información que faltaba y el sentido se completa. En ese instante, lo demorado se regula, se acompasa: la obra que parecía inconclusa encuentra su resonancia en nosotros, a veces mucho tiempo después de su ejecución. Aquí

resuena lo que Seminowicz observa en Castellucci: como el sueño vívido que al despertar no logramos comprender del todo, pero que nos persigue durante días hasta que la vida misma nos da la clave para entenderlo. Ese retraso no es una falla, sino una condición muy fértil para el teatro: es la manera en que lo teatral sigue obrando en nosotros, recordándonos que lo que no comprendemos en el momento puede revelarse después, cuando ya estemos transformados para recibirlo. Por eso, aunque hable de la creación, es en la recepción donde el tiempo del todavía despliega toda su potencia: porque nos enseña que la experiencia escénica no se clausura en la función, sino que sigue sucediendo en nosotros, hasta que lo demorado finalmente se cumple.

### **Extrañamiento, alienación y distanciamiento:**

Mencionaba que el tiempo del todavía no era, necesariamente, un tiempo infinito sino un que eventualmente se acompasa y alinea. Es importante incidir en esto porque, pensado como un estado que se prolonga infinitamente, el desconcierto se diluye muchas veces en una improductiva parálisis ante el hecho creativo y una experiencia negativamente significativa en el aprendizaje. Este comportamiento encaja con mis observaciones sobre los estudiantes que se inician en la escritura escénica.

Para sostener el tiempo del todavía de una manera productiva en las aulas y para motivarlo en los estudiantes es necesario un marco de acción ¿Cómo sostener el aprendizaje desde el ‘todavía’?

Aquí es donde encuentro tres nociones críticas que funcionan como condiciones de este tiempo: el extrañamiento, la alienación y el distanciamiento. Estas no son categorías aisladas, sino aprendizajes a los que la escritura escénica nos exige enfrentarnos una y otra vez: aprender a ver de nuevo, aprender a reconocer lo que nos condiciona, y aprender a tomar distancia para transformarlo. Es a través de estas ideas que el “todavía” deja de ser solo un momento de incertidumbre, y se convierte en un espacio de transformación.

El concepto de extrañamiento proviene del formalista ruso Víktor Shklovski en su ensayo "El arte como artificio", texto que me ha abierto innumerables puertas en la práctica de la escritura escénica a pesar de que su aplicación original se encuentra, paradójicamente, en la literatura. En este texto se plantea que el arte debe des-automatizar la percepción. Su finalidad es interrumpir el proceso automático de percibir el mundo y forzar una mirada renovada sobre lo que se tiene delante, como si fuera la primera vez.

Shklovski afirma: "La vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos. los hábitos, los muebles. la mujer y el miedo a la guerra. "Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido". Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte"(Shklovski, 1978, p. 60).

En el trabajo creativo, esto supone que el artista o el estudiante aprenda a mirar lo que genera en la sala de ensayo desde un lugar no familiar, liberándose de la repetición de hábitos y fórmulas.

El concepto de alienación, por otro lado, tiene sus raíces en Marx, pero es en la académica suiza Rahel Jaeggi que tiene mayor resonancia para mí, pues la define como "una relación de ausencias de relación", un tipo de relación "defectuosa": aquella que se experimenta como desconexión, indiferencia o falta de agencia frente al mundo, el trabajo o los otros (Jaeggi, Rahel; Neuhouser, Frederick (trad); Smith, 2014, p. 1). Aplicado al arte, hablamos de artistas que se sienten extraños o ajenos respecto de su propia práctica y no logran reconocerse en lo que hacen.

En el campo pedagógico, la noción de alienación resulta especialmente reveladora, porque permite observar cómo los estudiantes reproducen sin cuestionar estructuras heredadas: sin preguntarse si esas prácticas les pertenece realmente. Des-alienar la práctica creativa implica detenerse a observar esas “no relaciones”: ¿Por qué no me vinculo con esta práctica?, ¿de qué manera siento que limita o potencia mi libertad creativa?, ¿qué dinámicas con mis docentes o compañeros se sostienen en roles rígidos que nunca se cuestionan? ¿Qué sostiene mi propia forma de producir y generar sentido en escena? Identificar estos aparatos —que sostienen tanto el aprendizaje como las formas de producir sentido en escena— permite reconocer en ellos espacios de desconexión. Pensar la alienación desde este lugar abre la posibilidad de una práctica crítica, capaz de cuestionar organizaciones que ya no sirven o que no resultan propias para el proceso creativo.

El concepto de distanciamiento se asocia principalmente a Bertolt Brecht, quien lo concibió como una herramienta con una clara función político-pedagógica. Consiste en interrumpir la ilusión teatral y la identificación, para que lo representado no sea aceptado como natural, sino visto como una construcción. En el plano pedagógico, esta noción resulta clave para trabajar con los estudiantes. Ejercicios como la interrupción de la ficción o la creación y ruptura de convenciones no son solo técnicas de estilo, sino recordatorios de que todo lo que se construye en escena es un artificio. Reconocer que una convención ha sido construida implica también aceptar que puede ser deshecha o reemplazada por otra. Este principio enseña a los estudiantes a observar su propio material creativo con perspectiva crítica y a no aferrarse a una sola manera de crear como si fuera natural o única. El distanciamiento abre así la posibilidad de salir constantemente de las formas heredadas, de cuestionar su aparente naturalidad y de ensayar otras maneras de producir sentido en escena.

Extrañamiento, alienación y distanciamiento son conceptos que tienen su propio sentido en el campo de la escritura escénica. El extrañamiento permite la construcción de lenguajes que apelan al plano de lo sentidos y – al mismo tiempo

– pone en conflicto al espectador mostrando como nuevas las cosas más cotidianas. La alienación, mediante una estrategia similar, revela los hilos que mueven aquello que consideramos natural. Una visión que desaliena, invita constantemente a quitarle la inocencia a lo que nos rodea y a aceptar que aquello que moldea nuestros comportamientos suele tener una agenda política. El distanciamiento, por su lado, es un procedimiento que articula y desarticula convenciones y permite una productiva inestabilidad en la producción del hecho escénico.

Pensados en el marco del “tiempo del todavía”, estos tres conceptos son invitaciones para el estudiante. Invitaciones para re-pensar su agencia en el proceso de producción de sentido y, en general, en el proceso creativo.

Desde mi punto de vista, la propuesta pedagógica en la actuación está íntimamente ligada al concepto de agencia. Podríamos decir que aprender a actuar es aprender del potencial que cada persona tiene de transformar lo que le rodea. La propuesta stanislavskiana-aristotélica-psicológica nos da lecciones muy claras con respecto a la relación entre el desear, el accionar y el sentir. Nos ayuda a entender que el deseo es el motor del hacer y que ese hacer sacude el alma y el cuerpo, lo que produce el flujo emocional de los personajes y las historias.

La escritura escénica tiene el mismo principio de búsqueda de autonomía, pero quizá desde un lugar que desplaza del centro el deseo individual hacia la relación con los materiales, entendiéndolos como instancias de producción de sentido; hacia los otros y sus diferentes posibilidades de comportamiento escénico; y las estructuras que sostienen la producción y desarrollo del sentido. Aquí es donde nuestros conceptos adquieren consignas específicas: mirar nuestro propio trabajo como si fuera la primera vez, reconocer en nuestra forma de crear los hábitos y jerarquías heredadas que – una vez descentradas- habilitan nuevas formas de hacer; toma finalmente, tomar distancia para transformar lo que parecía inamovible en el espacio.

En este sentido, re-pensar la agencia significa no solo afirmar “yo puedo actuar”, sino también descubrir que el sentido que produzco emerge de mi capacidad de intervenir, cuestionar y reorganizar los lenguajes. La propuesta pedagógica, entonces, no se limita a transmitir técnicas, sino a habilitar un espacio donde el desconcierto y la demora del todavía se conviertan en aprendizajes críticos que fortalecen la autonomía creativa.

## **Conclusión**

Lo político de la enseñanza de la escritura escénica (y en general en la enseñanza de la práctica teatral) no reside únicamente en los temas que llevamos a escena, sino en cómo habitamos los espacios de producción de sentido. Al pensar la escritura escénica desde “el tiempo del todavía”, se invita a los estudiantes a no rechazar lo que aún no comprenden, sino a atravesar un proceso de transformación para poder entender. Quizá una enseñanza que trasciende la categoría teatral y se convierte en una lección importante para habitar la sociedad contemporánea. En un mundo marcado por la inmediatez, la certeza y la coherencia rápida, sostener el misterio, la contradicción y la demora constituye un gesto político en sí mismo: implica resistir la presión por respuestas inmediatas y abrir espacio para que lo no resuelto nos habite y transforme.

El tiempo del todavía puede pensarse como una pedagogía del desconcierto que ejercita tres capacidades fundamentales. En primer lugar, la de sostener el misterio: aprender a convivir con lo que todavía no comprendemos, manteniendo abierta la percepción y cultivando la atención al detalle que refresca el mirar. En segundo lugar, la de aceptar la no inmediatez: reconocer que el sentido no surge de manera instantánea, sino que se construye constantemente, en la provisionalidad de cada hallazgo. Y, en tercer lugar, la de habitar la contradicción: entrenar la capacidad de convivir con tensiones y disonancias sin necesidad de resolverlas en una síntesis rápida, permitiendo que múltiples sentidos coexistan en la escena. Estas tres habilidades —misterio, demora y contradicción— no son obstáculos que deban superarse, sino competencias que

forman parte del trabajo creativo y que preparan a los estudiantes para pensar y actuar en contextos de complejidad e incertidumbre.

## Referencias

Duchamp, M. (1975). *The Writings Of Marcel Duchamp* (E. Sanouillet, Michel; Peterson (ed.)). Thames and Hudson.

Etchells, T. (1999). *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. Taylor & Francis.

Jaeggi, Rahel; Neuhouser, Frederick (trad); Smith, A. (trad). (2014). *Alienation* (F. Neuhouser (ed.)). Columbia University Press.

Paulin, M. T., & Perez Cesari, L. (2017). Escritores de escenarios: la semiótica en las artes escénicas. *Boletín Científico Magotzi - Instituto de Las Artes de La Universidad Autónoma Del Estado de Hidalgo*, 5(10).  
<https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n10/e8.html>

Pavis, P. (2013). Contemporary mise en scène: Staging theatre today. In *Contemporary Mise en Scene: Staging Theatre Today*.  
<https://doi.org/10.4324/9780203125137>

Rubio, M. (2022). Retejiendo la raíz rota Por las rutas de la antropología teatral. *Journal of Theatre Anthropology*, 2, 6. <https://doi.org/10.7413/2724-623X042>

Seminowicz, D. (2013). *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas*

*Rafaello Sanzio: From icon to iconoclasm, from word to image, from symbol to allegory* (1st ed.). Palgrave Macmillan.

Shklovski, V. (1978). El arte como artificio. In *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (3rd ed., p. 233). Siglo veintiuno editores. [https://www.m-culture.go.th/mculture\\_th/download/king9/Glossary\\_about\\_HM\\_King\\_Bhumibol\\_Adulyadej's\\_Funeral.pdf](https://www.m-culture.go.th/mculture_th/download/king9/Glossary_about_HM_King_Bhumibol_Adulyadej's_Funeral.pdf)

### **Ser o no ser actriz *marrón* en Lima**

(Entre la identidad y la escena: experiencia de laboratorio de actrices de actrices de distritos “periféricos” de Lima)

Mg. Alejandra Vieira Aliaga

Lic. Yaremis Rebaza Zárate

Pontificia Universidad Católica del Perú

En la escena artística local peruana la representación de los cuerpos no blancos está cargada de estereotipos que reproducen lógicas históricas de dominación, racismo estructural y estéticas normativas (acorde con dichas problemáticas), que han definido durante siglos qué cuerpos merecen ser vistos, escuchados y reconocidos como protagonistas. A pesar de los avances en el discurso sobre diversidad, inclusión y equidad, las oportunidades siguen siendo limitadas para muchas actrices no blancas. Las que logran acceder a un espacio dentro del circuito artístico suelen ser encasilladas en papeles secundarios, marcados por el exotismo, la marginalidad o la servidumbre. Condiciones que refuerzan las lógicas colonialistas históricamente presentes en nuestra sociedad. Frente a ello, esta investigación no tiene la pretensión de hacer una denuncia, pero sí nace de un reproche: ¿Por qué proliferan las producciones audiovisuales y escénicas donde los personajes no blancos nunca están en situación de poder?

*En mi experiencia como actriz limeña joven y marrón, las oportunidades laborales quedan muchas veces reducidas a personajes víctimas de un sistema opresor, casi siempre con historias con alta carga dramática que, sin duda alguna, son valiosas como reto actoral. Sin embargo, repiten fórmulas narrativas que podrían generar un encasillamiento de mi trabajo.*

No solo se limita las posibilidades profesionales de las actrices, sino que también limita posibilidades de identificación para nuevas generaciones, quienes no ven a cuerpos no blancos interpretando roles complejos, profundos, diversos, en las pantallas o los escenarios. La representación tiene un lugar muy importante, no solo importa estar presentes, sino cómo estamos presentes.

*Según parámetros del “Marketing actoral” tener trabajo, implica ser competente para el mercado, por lo cual lo recomendable es que el material visual (reels, book de fotos, cv) correspondan estéticamente a un perfil determinado. En otras palabras, hacer encajar el fenotipo propio en personajes estereotípicos que el mercado ya ha delimitado. Lo que sucede en nuestro país, es que esta delimitación de perfiles está cargada de prejuicios de un imaginario colectivo aún colonizado.*

Frente al discurso de igualdad que vino con la instauración de la República, los criollos para conservar su posición de poder optaron por remarcar las diferencias con los indios a través del racismo basado en los estereotipos creados en la colonia donde se retrata al indio como un ser degenerado e inferior. (Méndez, 1997) Pese a que se trata de una problemática que ya se reconoce en nuestro país, esta se mantiene y son los espacios de representación (la televisión, el cine, el teatro) quienes también la perpetúan al reforzar imaginarios colectivos acorde con la histórica percepción social de determinadas comunidades.

Como señala Víctor Vich, en el Perú es imposible representarse a sí mismo porque el racismo se ha afianzado desde nuestra niñez y genera representaciones predeterminadas (2018). Incluso después de múltiples transformaciones sociales, el modelo de belleza continúa siendo poco representativo de la realidad de la

mayoría de sus habitantes. Dar una mirada a las producciones audiovisuales y escénicas peruanas masivas da cuenta de ello. La aspiración de la población peruana es conocida y por eso la representación del peruano promedio es blanca. Según Vich, una metáfora del racismo es “la utopía del blanqueamiento” que funciona como un intento para apartarse de la herencia indígena. Esto produce subjetividades divididas y disconformes consigo mismas, donde lo propio se vive con vergüenza y tiene una connotación de la cual se quiere escapar (2018). En este marco, se produce una ambivalencia para las actrices encasilladas en personajes subalternos.

*Surgen dos caminos para llevar mi carrera: o busco los medios para transformar mi imagen y acercarme lo más posible al canon hegemónico para conseguir oportunidades de papeles protagónicos o abrazo mi herencia andina y acepto representar el mismo tipo de personaje siempre. El problema es que, en ninguno de los dos caminos me puedo construir a mi misma fuera de la mirada del otro, un otro del grupo social que controla la narrativa hegemónica y al cual no pertenezco.*

Es un problema estructural que se origina en nuestra historia colonial. Sin embargo, la escena artística tiene también un potencial enorme para cuestionar, desarmar y reconstruir narrativas: pero requiere una voluntad política, recursos y un compromiso ético con la justicia representativa. La ficción es al fin y al cabo un espacio para la construcción de nuevos imaginarios. Por lo menos por lo que dura la obra de teatro, la película, la serie, la novela, el espectador ha accedido a un pacto donde acepta ese nuevo universo que se le presenta (por supuesto siempre que tenga un determinado nivel de verosimilitud y coherencia). Este nuevo universo, que también podríamos denominar bajo los conceptos de Ranciere (2014) como una reconfiguración del reparto de lo sensible, permite dar una mirada a la realidad bajo una nueva perspectiva al reordenar los componentes de la misma de una forma distinta. Está ahí presente la postura de la autora, directora y de las intérpretes, la propuesta de relectura que le quieren entregar a su público.

Es en ese contexto que resultaría sumamente interesante ver una obra donde son los cuerpos no blancos los que están en una posición de poder. Por supuesto que, en un primer momento, esto puede parecer extraño, pero precisamente es en esa extrañeza que podría despertar un cuestionamiento sobre las razones de la misma. Lo cual puede generar un llamado de atención sobre el orden de las cosas al que estamos acostumbrados, sus razones y consecuencias.

No obstante, no todas las actrices no blancas (ni todos los artistas) quieren asumir el rol de la resistencia. Muchas desean simplemente ser actrices: actuar, contar historias, explorar personajes sin tener que cargar constantemente con el peso de la representación racial. Incluso algunas son conscientes de las oportunidades que le genera el nicho de representación no blanca, y aunque no la celebran, participan de la misma.

Participar implicaría contribuir con esa reproducción, pero acaso ¿sería una condición inherente al artista no blanco tener que tomar acciones frente a esta problemática a la cual involuntariamente se inserta? Sería como sumarle una demanda más a su condición ya precarizada por su racialización. No solamente el sistema no permitirá que interprete roles protagónicos o que no estén vinculados con la marginalidad, el servicio o el mundo indígena; sino que encima de ello sería su deber moral rechazar dichos roles.

Además de la problemática presente en la práctica comercial de las artes escénicas y en los productos audiovisuales masivos en el Perú, se evidencian también efectos directos en el trabajo técnico de las actrices. La reiteración de personajes encasillados en narrativas similares no solo condiciona las oportunidades laborales, sino que puede limitar el rango interpretativo y, en consecuencia, restringir el desarrollo pleno de su técnica actoral.

*De allí surgen preguntas en torno a mi instrumento, mi cuerpo: ¿cómo se configura la mirada, la posición corporal, la voz de un personaje, cuando se encarna a alguien en situación de servidumbre, precariedad o defensa constante? La cuestión de fondo es cómo me relaciono con esa construcción, con los gestos,*

*posturas y registros que me impone un personaje ya predeterminado por la narrativa hegemónica.*

En paralelo, históricamente los artistas de formación profesional (en conservatorios o universidades) en su mayoría han estado vinculados con la élite, pues solo cuando las necesidades básicas están cubiertas, se puede apostar por dedicarse al arte. Entonces, comenzar a trabajar en el campo artístico cultural está también relacionado con vincularse con un sector social de cierto privilegio. Sucede entonces otro desencuentro: las actrices no blancas se alejan cada vez más de las comunidades subalternas que representan. Quizás originalmente existe una conexión con dicha comunidad, pero se va generando una distancia conforme la actriz va comenzando a formar parte del círculo social artístico.

Encajar en otro grupo social implica cierto nivel de aculturación. Partimos del hecho que vincularse es participar en conjunto de diversas prácticas culturales y compartir formas de ver el mundo, pero en un contexto donde existe un desequilibrio de poder (Bermúdez, 2001). En ese sentido, parte de esa aculturación al grupo de las artes escénicas limeñas, es aceptar también los estereotipos que históricamente han buscado mantener lo no blanco en los márgenes. No puedo renegar de ello, por lo menos no de forma determinante, porque eso implicaría remarcar que no soy parte.

Frente a todo ello, nos preguntamos si en los espacios laborales actorales existe realmente la posibilidad de emprender exploraciones que permitan a la actriz desarrollarse con libertad. En esa dirección, nuestro laboratorio estuvo compuesto por ocho sesiones en las cuales nos planteamos explorar las identidades de tres actrices y cómo dialogan con la representación que realizan en los papeles que les otorgan, considerando que la identidad de la actriz está compuesta por varios factores históricos, familiares y sociales. Todo ello nos lleva a preguntarnos ¿Cómo dialoga la identidad de una actriz no blanca con la representación de personajes subalternos? ¿Cómo democratizar una escena limeña aún elitista, donde pertenecer implica cierto grado de aburguesamiento?

¿Cómo el privilegio coexiste con la historia personal y puede ser problematizado desde la práctica artística?

Para la primera sesión, las actrices presentaron un texto escrito, acompañado de acciones físicas para presentar aquello que quieran explorar sobre su identidad. Luego, redactaron la presentación de un personaje ficticio que uniera los tres relatos, con el fin de encontrar paralelos y conexiones entre ellas. En la segunda sesión, las actrices escribieron y compartieron testimonios en primera persona de mujeres de su historia, para luego generar un planteamiento escénico donde no se emplee la palabra.

En la tercera sesión, se abordó la historia personal y familiar de las actrices a partir de fotos e información sobre el origen geográfico de sus familias, ubicando sus procesos de migración en un mapa, lo cual nos llevó a reflexionar sobre las olas migratorias de nuestro país y su impacto en las siguientes generaciones. Para la cuarta sesión, las actrices presentaron una escena de *casting* interpretando a una actriz ficticia donde tuvieran que exponer sus competencias y motivaciones. La actriz ficticia podía contener estereotipos sobre las actrices en nuestro país, sin tener vínculo con su historia personal y procedencia.

La quinta sesión fue un *full day* de grabaciones en los barrios donde crecieron las actrices. Acompañamos a cada una por tres lugares significativos para que nos compartan recuerdos y memorias. Se hizo registro del recorrido y se les entrevistó sobre sus sensaciones frente a la experiencia. En la sexta sesión, se dialogó sobre lo vivido en la visita a los barrios y se propuso una improvisación de *casting*, explorando la preparación, el encuentro y la espera del mismo. Además se hicieron presentaciones personales donde justificaron por qué debían obtener un personaje deseado.

En la séptima sesión, se realizó una nueva improvisación de casting guiada y acompañada por las proyecciones de sus barrios. La octava sesión se destinó al ensayo de la muestra del *work in progress*.

## Reflexiones finales

La investigación nos confirmó que los espacios creativos deben ser construidos con un enfoque de cuidado, pues trabajar con material autobiográfico o vinculado a la memoria remueve fibras sensibles más allá del espacio escénico. Especialmente con el tema que veníamos trabajando, el cuidado del proceso creativo era indispensable para no reproducir violencias simbólicas ni reforzar estigmas sobre las subjetividades involucradas.

El laboratorio más que brindarnos respuestas, nos abrió más preguntas sobre quién/qué define los criterios de representación y con qué fines. Percibimos que los criterios hegemónicos vigentes demuestran que la representación de grupos subalternos suele construirse desde el exterior, reducida a un conjunto de signos superficiales que refuerzan violencias simbólicas en lugar de desestabilizarlas.

Resuena entonces inevitablemente la pregunta: ¿quién tiene derecho a representar qué? Una cuestión compleja que, llevada al extremo, podría derivar en la absurda pretensión de fiscalizar la vida de los actores antes de permitirles postular a un personaje. Hecho que tampoco queremos promover. Al fin y al cabo se trata de re-presentar, no de presentar.

El laboratorio de investigación escénica se perfila como una propuesta metodológica para la incorporación de una pedagogía decolonial en la formación actoral en la Facultad de Artes Escénicas PUCP. Al centrar la creación en la memoria, la procedencia, el territorio y el trabajo con la identidad de las propias actrices, se desafía la tradición eurocéntrica de la enseñanza y se incorpora un aprendizaje donde el cuerpo “no blanco” no es transformado para encajar, sino asumido como fuente legítima de conocimiento escénico y político.

## Referencias

MÉNDEZ, C (1997) República sin Indios: la comunidad imaginada del Perú. Tradición y Modernidad en los Andes, 15-41. Cusco: CBC.

Mujica Bermúdez, L. (2001-2002). Aculturación, inculturación e interculturalidad: Los supuestos en las relaciones entre “unos” y “otros”. Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú, (43-44), 55-78. Recuperado de <https://revistafenix.bnp.gob.pe/index.php/fenix/article/view/42>

Rancièrre, J. (2014). El reparto de lo sensible: Estética y política (M. Padró, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Vich, V. (2018). Dinámicas de racismo en el Perú: La perspectiva cultural de Gonzalo Portocarrero. Debates en Sociología, (47), 219–232. <https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.201801.010>

**7MO CONGRESO  
IBEROAMERICANO  
DE TEATRO**

 **FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DE TEATRO DE  
MANIZALES**

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

## **MESA 3: ANÁLISIS DRAMÁTICO Y ESPECTACULAR (II)**

## Antígona: una mirada al cuerpo insepulto en la dramaturgia del conflicto en Colombia

Daniela Fajardo Botache<sup>1</sup>

¡Oídmeciudadanos! Ciudadanos ricos y pobres de esta Tebas que no es mi Tebas, abandonada voy en vida a las cavernas de los muertos. Allí, como un robamieles las ausencias robarán mi pensamiento

para vivir en la nostalgia de mi camino. Jesús

Eduardo Domínguez Vargas, *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*

La presente ponencia deviene de la investigación titulada *Dramaturgias del conflicto: aportes de las artes escénicas a la pedagogía de la memoria*. Se pretende abordar la relación entre la figura mítica de Antígona de la tragedia griega de Sófocles, y el papel de las mujeres en la historia reciente colombiana, entendiéndolas como sujetos políticos, portadoras de la memoria y sobrevivientes de la guerra. Por tanto, desde la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* de Jesús Eduardo Domínguez Vargas, se señala el conflicto del personaje griego por la importancia de conmemorar y enterrar a los muertos, así mismo, se discutirá la pertinencia de su figura en el contexto

---

<sup>1</sup> Licenciada en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, Colombia.

Maestra en Teoría Crítica (Mención honorífica) por 17, Instituto de Estudios Críticos, México. Actualmente cursa el Doctorado en Ciencias Sociales y Políticas en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, donde ha sido reconocida como Becaria de Excelencia Académica 2025 y Becaria SECIHTI, distinción otorgada por la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación del gobierno de México. Productora de 17, Radio desde el año 2022 al 2024. Estuvo vinculada en diferentes proyectos de investigación en la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano. Participó como asistente de investigación en el libro *Justicia [poética] y memoria [inquietante]*. Se ha desempeñado como docente de teatro y danzas en colegios públicos en el Distrito Capital. Asimismo, trabajó en la Subdirección de Asesorías y Extensión de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, donde estuvo a cargo de la formulación y seguimiento de proyectos

sociopolítico contemporáneo en relación con los discursos de memoria en Colombia.

*Antígona* de Sófocles es una tragedia basada en el mito griego que lleva el mismo título de la obra. Antígona, hija de Edipo, desafía el decreto del rey Creonte que prohíbe el entierro del cuerpo de su hermano Polinices, considerado traidor. Moviada por el deber de los dioses de enterrar a los muertos, realiza los ritos fúnebres y es condenada a muerte. Hemón, hijo de Creonte y prometido de Antígona, intenta salvarla, pero su padre se niega.

El adivino Tiresias advierte a Creonte que su decisión ofende a los dioses. Cuando el rey intenta rectificar es tarde, Antígona se ha suicidado, Hemón también, y luego Eurídice, madre de Hemón. La obra concluye con el dolor de Creonte, devastado por las consecuencias de sus decisiones.

A partir del breve resumen de la tragedia de Sófocles, puede afirmarse que la acción de Antígona surge de una motivación ética, el respeto por el cuerpo de su hermano, guiada por principios sagrados que trascienden la ley del Estado. Al asumir la responsabilidad de Polinices, Antígona se apropia de su cuerpo ausente y de su memoria silenciada, convirtiéndose en guardiana de su dignidad. Su identidad se construye desde la alteridad, pues se define en relación con el otro, en este caso su hermano, cuya sepultura representa un acto de reconocimiento y justicia. En este sentido, la muerte del otro se convierte en la forma más elemental de responsabilidad: la proximidad con Polinices le exige a Antígona acogerlo, hacerse cargo de su destino y garantizarle un entierro digno.

Desde esta perspectiva, la figura de Antígona dialoga con las mujeres que, a lo largo de la historia, han asumido la búsqueda incansable de sus seres queridos desaparecidos. Madres, esposas y hermanas que, como ella, se niegan a olvidar, incluso bajo amenaza de muerte. Las Madres de la Plaza de Mayo, por ejemplo, encarnan esta lucha, un movimiento social que, al igual que Antígona, exige memoria, verdad y justicia frente a la desaparición forzada durante la dictadura argentina. Pero la resonancia de Antígona también alcanza el contexto colombiano, donde el territorio está marcado por innumerables Polinices, cuerpos sin nombre que claman por ser reconocidos.

Aunque el vínculo de sangre impulsa a Antígona a enterrar a su hermano, la obra trasciende la consanguinidad y propone una ética contemporánea basada en el afecto, la solidaridad, el compromiso y la acogida del otro. Mientras Creonte representa el poder autoritario y la rigidez de la ley, Antígona encarna la responsabilidad afectiva, el deber de cuidar y dignificar al otro. Esta tensión se revela con fuerza en los diálogos de la tragedia:

[...] Yo, por mi parte, enterraré a Polinices. Será hermoso para mí morir cumpliendo ese deber. Así reposaré junto a él, amante hermana con el amado hermano; rebelde y santa por cumplir con todos mis deberes piadosos; que más

*cuenta me tiene dar gusto a los que están abajo, que a los que están aquí arriba, pues para siempre tengo que descansar bajo tierra. Tú, si te parece, desprecia lo que para los dioses es lo más sagrado* (Sófocles, 1983, p. 5).

La violencia que ha persistido durante décadas en Colombia no sólo se encuentra relacionada con el enfrentamiento entre los actores armados y las manifestaciones estructurales que le dieron origen, también hace referencia a aquellos acontecimientos irreparables para aquellos que han padecido la guerra (Grupo de Memoria Histórica, 2013). Entre esas secuelas irremediables se encuentra el conflicto sobre el cuerpo insepulto, en tanto que, los familiares de las víctimas de desaparición forzada no pueden elaborar el duelo y realizar los respectivos ritos fúnebres, al no contar con la materialidad de la muerte.

En la historia reciente de los países latinoamericanos se ha presentado de manera constante el crimen de la desaparición forzada, cuya génesis se puede rastrear en la Segunda Guerra Mundial, desde el Decreto Noche y Niebla, instaurado por Adolf Hitler el 7 de diciembre de 1941, donde aquellos que se contraponían al régimen debían ser conducidos clandestinamente a campos de exterminio sin dejar huella alguna. Una vez inició la Guerra Fría, el mundo se dividió en dos bandos excluyentes instaurando así el binomio amigo/enemigo. La Unión Soviética y los Estados Unidos volvieron la mirada hacia los países del Tercer Mundo, desplegaron estrategias militares, políticas y capital en los diferentes países que buscaban anexar a su bloque.

En este contexto, para los años setenta en América Latina se evidenció la materialización de la Guerra Fría a través del Plan Cóndor, el cual estaba enmarcado en la Doctrina de Seguridad Nacional de Estados Unidos. Resulta relevante la denominación de dicha doctrina, que en efecto ubica como enemigo al comunismo internacional y su posible amenaza en América representada en Cuba, dado que, el Plan Cóndor “consistió en una estrategia contrainsurgente para reprimir los movimientos sociales de izquierda que amenazaban con impedir la instauración de políticas neoliberales” (Acosta, 2019, p. 31). Bajo el mecanismo de gobiernos autoritarios y dictaduras militares, Estados Unidos desplegó su política de Seguridad Nacional sustentada en acciones represivas y prácticas

violentas, entre ellas la desaparición forzada, con el fin de impedir la avanzada de grupos insurgentes en los países latinoamericanos.

De acuerdo con el Grupo de Memoria Histórica (2013), las magnitudes y cifras de la desaparición forzada en el marco bélico en Colombia no han sido lo suficientemente visibles por los medios de comunicación y, las autoridades competentes escasamente han reconocido este delito. Este crimen tiene por fin desaparecer cualquier vestigio de la víctima, lo cual deviene en la imposibilidad de determinar su fallecimiento y por ende, el desaparecido se encuentra en un estado de disociación que fluctúa entre la vida y la muerte. Lo anterior presenta un impacto en los procesos de duelo, ritualización y de sentido de los familiares de las víctimas, puesto que, el desaparecido al encontrarse en un punto de suspensión, el duelo no es posible de realizar, aconteciendo en un estado melancólico donde la espectralidad del desaparecido asedia a su familia de forma repetitiva (Meloni, 2019).

La perspectiva derridiana de lo espectral es mencionada por Carolina Meloni en clave de hospitalidad incondicional frente a la espectralidad ontológica de las políticas de Estado que produce masivamente detenidos-desaparecidos. El lugar liminal que ocupan los desaparecidos está correlacionado con su irrupción, “el muerto que vuelve y reaparece” (Meloni, 2019, p. 15), el desaparecido interpela desde su fantasmagoría, exige justicia. Ante esto, en los familiares se presenta una hospitalidad en términos de acoger las exigencias de

justicia y memoria que el espectro realiza, los dolientes emprenden una lucha en por la reivindicación de la subjetividad, la memoria y la muerte que le ha sido negada a su familiar, buscan por medio de huellas y rastros trastocar la borradura.

El arte no ha sido indiferente a las prácticas violentas ejercidas contra civiles, diferentes artistas, comunidades y colectivos artísticos han ocupado los lenguajes simbólicos para visibilizar las voces, memorias y demandas políticas de quienes han sufrido violaciones a los derechos humanos. En concordancia, las artes escénicas no han sido la excepción, puesto que las dramaturgias del conflicto se han constituido en escenarios que realizan una apropiación, reelaboración y transmisión de las memorias de las víctimas. Para ello, los dramaturgos elaboran una serie de lenguajes, estructuras, metáforas y símbolos desde los cuales enuncian las consecuencias trágicas e irracionales del conflicto armado, si bien es cierto son estrategias para la creación estética del texto dramático, también tienen como fin acercar al espectador desde un lugar alejado de la experiencia traumática (Ministerio de Cultura, 2012)

*Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* del dramaturgo colombiano Jesús Eduardo Domínguez Vargas, fue escrita en 2014 y "es una obra contemporánea integrada en siete partes, dichas partes contienen cinco monólogos enunciados por mujeres, canciones folclóricas colombianas, rituales mortuorios y la contextualización moderna de Antígona" (Fajardo, 2018, p. 49). Resulta significativo que el dramaturgo recupere la figura de Antígona, especialmente al considerar el papel que han asumido las mujeres en el conflicto armado colombiano. Organizadas desde el afecto y la memoria, se han constituido como sujetos políticos que defienden la integridad, la memoria y la justicia.

A propósito de esto, Jesús Domínguez hace de del personaje griego un personaje colectivo que lleva consigo las memorias de los desaparecidos, sobre esto en la dramaturgia se puede leer el siguiente fragmento enunciado por las Antígonas:

ANTÍGONAS: ¡no habrá morada para mí en este mundo ni en el otro!

ESTROFA: porque llevo en mi voz todas las voces del norte al sur, del occidente al oriente, guardadas como un grito rasgado que fue silenciado por el retumbar de un motor de diesel o un escupitajo de pólvora mordiendo la carne.

ANTISTROFA: ¡Muertos todos se han llevado mi vida!

ESTROFA: Voces que crean y anulan toda voz posible. Me han herido en lo más enconado del corazón. Antígona camina desventurada al himeneo de las ausencias. Aquí voy arrastrada por mi pena en silencio

ANTISTROFA: sin queja, sino caminando el amor, porque no nací para odiar, nací para amar, y sin embargo, cuánto he odiado, pero cuánto perdonado.

ANTÍGONAS: ¡Oh tumba, o cárcel perpetua de mi mansión subterránea, a ti voy ya en busca de los míos, que son incontables los que, difuntos ya, tiene recibidos Perséfone entre los muertos!

Los impactos de la guerra generan unas afectaciones distintas en los hombres, mujeres, niños y niñas, tal impacto diferenciado corresponde a unas condiciones sociales e históricas particulares, así como a los roles y posiciones sociales que asumen. Según el Grupo de Memoria Histórica (2013), nueve de cada diez víctimas fatales o desaparecidas son hombres, razón por la cual es a ellas a las que le recae el peso de la tragedia, puesto que ellas han asumido la dirección de la familia, el cuidado de los hijos, la búsqueda por sus familiares desaparecidos y el liderazgo en sus comunidades.

Ahora bien, la trascendencia de lo que representa Antígona en términos de conmemorar y dignificar a los muertos es relevante en escenarios donde la vida es negada y los cuerpos son masacrados, abandonados y olvidados. De ahí que, en *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* se pueda leer el siguiente texto:

*De Tebas al mundo sigo buscando a mis no enterrados, ¿cuántos Polinices quedan? No lo sé. De Colombia a Tebas buscan las madres, padres, y esposas de Trujillo, y de la Candelaria, del país entero; de Argentina a Tebas buscan las madres, los padres, y esposas de La Plaza de Mayo; de Chile a Tebas buscan las madres, los padres, y esposas del Desierto, los desaparecidos de Pinochet;*

de Argelia a Tebas buscan las madres, los padres, y esposas de Les Disparitions; de Brasil a Tebas buscan las madres, los padres, y esposas de la Operación Cóndor; de Tebas a Indonesia buscan las madres, los padres, y esposas de los desaparecidos del régimen de Suharto; de México a Tebas buscan las madres, los padres, esposas y esposos de los desaparecidos y desaparecidas de Chiapas, Morelos, Puebla, Sinaloa, y otras tantas más; de Bolivia a Tebas buscan las madres, los padres, y esposas de la dictadura boliviana de 1964-1982; de España a Tebas buscan las madres, los padres, esposas y esposos de los desaparecidos de Franco; de Uruguay a Tebas buscan las madres, los padres, y esposas de los desaparecidos de la dictadura de 1973 y 1985; de Sri Lanka a Tebas buscan las madres, los padres, y esposas de los desaparecidos de la guerra de sucesión tamil; de... (Domínguez, s.f., p. 14).

## Referencias

Acosta, P. (2019). *Justicia [poética] y memoria [inquietante]*. Editorial Universidad Pedagógica Nacional.

Domínguez, J. (s.f.). *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*.

Fajardo, D. (2018). *Dramaturgias del conflicto: aportes de las artes escénicas a la pedagogía de la memoria*. Universidad Pedagógica Nacional.

Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional.

Meloni González, C. N. (2019). Cadáveres insumisos: hacia una ética del asedio y de la hospitalidad. *Papeles del CEIC*, (1).

<https://doi.org/10.1387/pceic.19512>

Ministerio de Cultura. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Ministerio de Cultura.

Sófocles. (1983). *Antígona*. Biblioteca Básica Gredos

## La metáfora política en *Las Expediciones* de Moxhelis

### Introducción

El retorno de la democracia en Uruguay en 1985, hace cuarenta años atrás, luego de una dictadura civil-militar de casi doce años (1973-1985), abrió un ciclo de reorganización del espacio público, de recomposición del tejido social y de interrogación estética sobre las formas de representar la experiencia del autoritarismo y sus persistencias en el período de transición democrática en la segunda mitad de los ochenta. En ese horizonte de reaperturas y cautelas, la escena teatral y performática local de principios de los años noventa ensayó modos híbridos de intervención que, más que explicar la posdictadura, la escenificaron mediante imágenes, ritmos corporales, materiales y rituales colectivos que desplazaron los límites de la representación tradicional. De esta manera se produjo un campo de experimentación estética que desbordó la escena de sala y se proyectó al espacio público como territorio de reapropiación y disputa simbólica. En ese proceso, el teatro y la performance se convirtieron en dispositivos de memoria y crítica que, más que representar linealmente la experiencia histórica reciente, la hicieron sensible a través de cuerpos, ritmos, objetos y rituales compartidos. En esa zona liminal, el colectivo uruguayo Moxhelis desplegó una poética híbrida —retrofuturista, procesional y participativa— que encontró en su espectáculo de calle titulado *Las Expediciones* (1993–1994) un punto de condensación estético-político: una caravana retrofuturista de carros metálicos, fuego e instrumentos musicales, movida por la fuerza de artistas y espectadores —convocados en el momento a empujar junto a ellos— dispositivos escénicos de metal, que recorría ciudades y pueblos del país, cuyo núcleo simbólico fue un objeto-emblema en el centro del desfile, una especie de ave metálica llamada “La Quimera”.

En esta ponencia sostengo que *Las Expediciones* funcionaron como metáfora política de la posdictadura uruguaya, en tanto escenificaron —sin reducirse a tesis ni proclamas— la dialéctica entre libertad y prisión, utopía y distopía, celebración democrática y persistencia del trauma.

El argumento se apoya, en primer lugar, en las proposiciones de Lola Proaño-Gómez (2007) sobre la manifestación de lo político en las poéticas del teatro latinoamericano contemporáneo, especialmente en lo que refiere a la pareja utopía/distopía y a la hibridez cultural. En segundo lugar, en el estudio de documentos audiovisuales y fotográficos de la micropoética del espectáculo *Las Expediciones* que provee una descripción sobre dicha performance (Pérez Mezzadra, 2020; 2023).

En tercer lugar, en marcos complementarios como el teatro posdramático (Lehmann, 2013), los estudios sobre teatro bajo vigilancia y transición en Uruguay (Mirza, 2007) y los aportes de la teoría de la performance (Taylor, 2015). La hipótesis general es que *Las Expediciones* convierte la transición democrática en experiencia antes que en discurso, haciendo de la participación y de la territorialidad los vectores de una interpelación política que progresa a través de la hibridez.

### **Lo político como forma de interpelación**

En *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Proaño-Gómez (2007) discute la identificación reductiva del teatro político con el *teatro de tesis* característico de los sesenta y setenta. Afirma que lo político no desaparece con la globalización ni con las estéticas posmodernas, sino que se reconfigura en la relación entre forma, recepción y condiciones materiales de producción. De ahí que experiencias que no emiten un mensaje doctrinario explícito (como es el caso de *Las Expediciones*) puedan ser intensamente políticas por el modo en que interpelan al público, redistribuyen la atención sensorial y reactivan memorias en la escena. La politicidad, entonces, no se ubica en un guion demostrativo, sino en la situación que la escena produce.

Proaño-Gómez (2007) propone la pareja *utopía/distopía* para leer las poéticas latinoamericanas contemporáneas. Si la utopía organizó la expectativa transformadora del teatro de compromiso, la distopía emergió tras el desencanto, pero no como clausura del porvenir, sino como exposición crítica de fracturas sociales y de la violencia sistémica. Es así que la distopía opera como un método que dramatiza la precariedad y fuerza a imaginar nuevamente lo común, sin

presuponer un cierre teleológico. En *Las Expediciones*, la distopía se manifiesta en la materialidad oxidada de los carros, en el fuego y el humo, en la estética retrofuturista que figura un futuro hecho de restos. Pero la utopía persiste en el cuidado de “La Quimera”, un objeto ambivalente cuya protección dentro de una jaula, cifra la promesa frágil de lo democrático.

Frente a la ecuación que iguala a la hibridez estética con una postura despolitizada de los artistas, Proaño-Gómez (2007) argumenta que la hibridez, sin embargo, puede intensificar la interpelación política porque hace visible la contradicción a través de la superposición de lenguajes, ritmos, registros, temporalidades y materiales, evitando la homogeneidad del sentido. Por lo tanto, en *Las Expediciones* la mezcla entre circo, procesión, música post-industrial y artefactos no es decorativa; es método para escenificar lo partido y permitir su relectura.

## **Las Expediciones en clave performática**

Lehmann (2013) describe el teatro posdramático como una reorganización del acontecer escénico donde la representación textual cede primacía a la presencia, la composición sensorial y la performatividad. En ese marco, la escena se torna un acontecimiento en donde lo político se juega en cómo se convoca, se comparte y se sostiene el evento. *Las Expediciones*, al depender materialmente del esfuerzo del público, radicaliza ese desplazamiento porque la obra no existe sin la co-presencia y la co-producción del público.

Para Taylor (2015), las sociedades recuerdan mediante *archivo* (documentos, registros, objetos) y repertorio (prácticas encarnadas, performances, gestos). El repertorio se transmite en el cuerpo y activa memorias a través de la repetición de acciones, ritmos y disposiciones. La caravana de *Las Expediciones* y su duración (caminar, cinchar, sudar) producen un repertorio que enseña a habitar la democracia en clave corporal. En un contexto de archivo fragmentario (como suele ser la documentación de prácticas efímeras), el repertorio se vuelve prueba y método. La micropoética de *Las Expediciones* expone tensiones porque no expone una narrativa unívoca sino que potencia la idea de mantener abiertas las capas de sentido (ritual/fiesta, cuidado/encierro, comunidad/peligro).

Mirza (2007) muestra cómo el teatro en la dictadura uruguaya se volvió en un campo de vigilancia, por lo que, la represión modeló prácticas, moderó lenguajes, produjo autocensura. En consecuencia, la posdictadura no fue un simple “después” sino que arrastró formas de control y hábitos de invisibilidad que las artes debieron desarticular. Por este motivo, la reapropiación del espacio público es un gesto político de primer orden.

## **La posdictadura uruguaya: escena y calle**

El período de dictadura civil-militar (1973–1985) supuso la instalación de una racionalidad de vigilancia que produjo destierros, encarcelamientos, censura

explícita y disciplinamiento cotidiano. El teatro se sostuvo en condiciones adversas, recurriendo a estrategias elípticas, metáforas y circuitos semiclandestinos (Mirza, 2007). La calle como espacio de manifestación, de encuentro y de fiesta, devino en un territorio sensible para el poder de turno.

A partir de la transición iniciada en 1985 se abrió la posibilidad de recomponer el tejido cultural. La calle retornó como espacio de ejercicio ciudadano y el teatro se desplazó, en parte, hacia formatos no convencionales. La posdictadura uruguaya posibilitó una especie de laboratorio para el ensayo de lenguajes novedosos en el territorio. El teatro independiente convivió con experiencias interdisciplinarias que problematizaron la división sala/calle y borraron las fronteras entre géneros. Ese laboratorio, atravesado por políticas neoliberales y precariedades productivas, favoreció la emergencia de colectivos que apostaron por la itinerancia y la intervención directa en la calle.

En ese ecosistema surgió Moxhelis, colectivo que combinó música post-industrial, diseño de artefactos, danza, pirotecnia y teatralidad procesional. En su primer espectáculo *En la Torre* (1993) ya se advertía la búsqueda de construir máquinas escénicas y rituales de alta intensidad sensorial (Pérez Mezzadra, 2020). Pero es con *Las Expediciones* (1993–1994) que se prolongó esa investigación, sacando a la calle un dispositivo cuyo funcionamiento dependía del cuerpo colectivo. La poética del uso de restos de materiales (hierros, poleas, tanques, jaulas) significó un trabajo que patentó una identidad del grupo en el contexto uruguayo y que, a su vez, se tradujo como un comentario sobre una modernidad en ruinas.

### **La micropoética de *Las Expediciones* en clave política**

La arquitectura del dispositivo se conformaba por una caravana que se organizaba en torno a cinco carros. Un carro cabecera con tambor metálico y tanques encendidos abría el desfile, marcando ritmo y peligro; un carro-avión, guiado por una *performer*, orientaba el avance con ironía futurista; un carro central

portaba “La Quimera” en una jaula colgante, balanceándose a medida que la caravana enfrentaba curvas o irregularidades; otro carro llevaba a los músicos que ejecutaban una base post-industrial; y un último carro cerraba la procesión (Pérez Mezzadra, 2023). Alrededor, *performers* se desplazaban danzando, regulando la marcha, avivando el fuego, expandiendo humo, interpelando a los espectadores.

El conjunto proponía una ecología sensorial, una experiencia sinestésica: calor que irradia de los tanques, olor a combustión, vibración del tambor, estridencia metálica, luces de fuego en el crepúsculo. No se trataba solamente de ver el espectáculo; era ser afectado por el mismo. En términos posdramáticos, el sentido emerge de la composición de intensidades, más que de un relato (Lehmann, 2013). La duración (una hora de marcha) operaba como modulador perceptivo: la atención se conquista y se fatiga; la experiencia se graba en el cuerpo. El público era convocado a cinchar de los carros. No se trataba de una participación decorativa, sino estructural porque el avance requería fuerza colectiva. En la formulación de Taylor (2015), la performance deviene en repertorio, la comunidad aprende a mover el aparato democrático, simbolizado en “La Quimera”, con su propio cuerpo. Participar cuesta y ese costo simboliza ética y políticamente el esfuerzo de sostener lo común.

“La Quimera”, ave metálica hecha de residuos industriales, ensamblados como collage vanguardista, condensaba la polisemia del dispositivo (Pérez Mezzadra, 2023). Por un lado, está enjaulada, pero también protegida y exhibida, se la expone custodiada y sagrada, aunque se muestra su fragilidad. El objeto central no habla, pero ordena el ritual, todo sucede alrededor de su cuidado y exhibición. Esa lógica es crucial para leer la metáfora política, es decir, la democracia como promesa que se sostiene y se defiende, incluso cuando su marco (la jaula) recuerda la historia de encierro.

La escena de *Las Expediciones* dibuja un paisaje distópico: fragmentos de máquinas, humo, fuego, amenaza potencial. No obstante, la distopía no cierra el sentido en el nihilismo, funciona como procedimiento para exponer las fisuras de la transición democrática y los restos de la cultura autoritaria. Proaño-Gómez

(2007) advierte que la distopía dramatiza el desencanto y a la vez mantiene la imaginación abierta. El mundo de la caravana retrofuturista con su avión imposible de despegar, su tambor marcial y su ave prisionera, no se explica, se vive. La custodia de “La Quimera” cifra la dimensión utópica. No se la destruye ni se la libera plenamente, se la cuida. Ese cuidado en una jaula condensa la ambivalencia posdictatorial, se trata de una libertad con memoria de la prisión, es decir, un futuro con restos de vigilancia y una comunidad que todavía convive con el peligro. Utopía y distopía no se suceden linealmente ya que coexisten como fuerzas que tiran del sentido.

La mezcla de lenguajes expuesta a través de la procesión litúrgica, el carnaval, el rock post- industrial, la pirotecnia y la danza, no produce un todo coherente, sino que una fricción. Como señala Proaño-Gómez (2007), refiriéndose a la hibridez de las poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano, esa fricción es políticamente potente porque abre las contradicciones y obliga al espectador a tomar posición. No hay una imagen única de la democracia, por el contrario, hay un régimen de tensiones donde lo común debe ser hecho una y otra vez, como la caravana que avanza sólo si se cincha. Ocupar calles y plazas en los años noventa significó reinscribir la ciudadanía en la geografía de la vida cotidiana. Tras el disciplinamiento dictatorial, la calle recobró estatuto de escena y asamblea. *Las Expediciones* no representan la reapropiación del espacio público, directamente la efectúa, modulando ritmos, desplazando cuerpos, dando forma comunitaria al tránsito. En la clave de Taylor (2015), la obra enseña a ocupar y, por ende, a habitar la democracia.

El uso del fuego, la disposición procesional, la repetición de gestos, la intensidad sonora y la exposición del objeto sacralizado componen una gramática ritual. El ritual no pretende tratar de explicar el trauma de la dictadura, lo transfigura en una práctica compartida. Hay en la caravana una ética del sostener: sostener el paso, sostener “La Quimera”, sostener la mirada ante la ambivalencia, sostener el calor y el ruido durante el trayecto. Esa ética se distancia de la retórica triunfalista porque apuesta por la persistencia de transitar un camino.

En *Las Expediciones*, la presencia organiza el sentido del público, sin su hacer, la obra no acontece. Esta dependencia radical invierte jerarquías tradicionales, el espectador deja de ser destinatario para convertirse en condición de posibilidad. La política se juega en cómo se construye colectivamente la escena: quiénes tiran, quiénes regulan el fuego, quiénes marcan el ritmo, quiénes se detienen o siguen. No hay clausura discursiva, hay negociación práctica y sensible del común. La imagen de “La Quimera” no es un símbolo a descifrar de una vez, es un aparato que ordena el comportamiento porque su fragilidad necesita cuidado, su jaula exige fuerza y su aura de santidad convoca respeto. La composición posdramática no se dirige a un intelecto abstracto, sin embargo, interroga una disposición corporal y una ética de la co-presencia.

Como sucede con muchas prácticas performativas de los noventa en el Uruguay, el archivo de *Las Expediciones* es discontinuo, entre lo que se encuentran algunas notas de prensa, fotografías dispersas, pocos audiovisuales, testimonios, la carta de presentación difundida por el propio grupo y relatos de espectadores. Aquí el marco de Taylor (2015) habilita una epistemología que no subordina la validez del análisis a la abundancia del documento escrito, sino que reconoce el repertorio como soporte legítimo de memoria cultural. El énfasis en el repertorio también permite comprender por qué repetir la caravana en distintos pueblos no era un gesto redundante. La repetición construye memoria a través de la iteración de gestos y de la modulación de afectos. Cada pasada por una ciudad no era copia, sino que era una reinscripción localizada.

Mirza (2007) recuerda que el teatro bajo dictadura devino en una escena bajo vigilancia, con estrategias de elusión y doble codificación. Este dato histórico hace más legible la radicalidad de *Las Expediciones* porque no se trató simplemente de salir a la calle, sino de desmontar hábitos de repliegue y contradecir la pedagogía del miedo con una pedagogía de la presencia. Si cada gesto fue potencialmente peligroso durante años, marchar con fuego, tambor y humo e invitar a la comunidad a sostenerlo, fue un acto de contra-pedagogía. Moxhelis heredó del teatro independiente la lógica del colectivo y la ética de lo

autogestionado, pero lo proyectó en una máquina escénica posdramática, itinerante y peligrosa, en el sentido simbólico del fuego y el hierro. Moxhelis singulariza una línea retrofuturista industrial en la que el residuo y la máquina se vuelven soporte de alegorías políticas.

La metáfora política de *Las Expediciones* propone una metáfora abierta, no clausurada. La presencia de “La Quimera” no posee la pretensión de simbolizar a la democracia de manera unívoca, es simultáneamente un objeto de deseo y un resto de violencia. La jaula recuerda la prisión, la custodia convoca el cuidado, el fuego amenaza y, a la vez, caldea la comunidad. Esta complejidad rehúye la alegoría cerrada porque sostener la democracia es sostener esa ambivalencia sin negarla.

La posdictadura uruguaya fue un período ambivalente como condición política, un lapso “entre” la dictadura y la democracia plena (o por lo menos, vivida sin miedo a la represión). La caravana captura ese interregno, al mismo tiempo que se celebra el derecho a la calle, se recuerda que no hay garantía, que el avance requiere fuerza y atención. La ética del espectáculo es la del cuidado mutuo, es decir, cuidar “La Quimera”, cuidar el fuego, cuidar el paso de quien tira; no hay una transmisión triunfalista. La invitación a participar comporta también ambivalencias ya que surgen interrogantes como ¿qué cuerpos pueden, quieren o se atreven a tirar? ¿Cómo inciden el género, la edad, la clase, las historias locales de violencia? El dispositivo abre preguntas sobre la distribución de esfuerzos en la comunidad. Justamente por eso la metáfora es fecunda porque obliga a pensar quién sostiene qué, cómo y con quién, preguntas eminentemente políticas.

## Conclusión

Esta ponencia pretendió argumentar que *Las Expediciones* de Moxhelis opera como metáfora política de la posdictadura uruguaya al convertir la transición democrática en experiencia performativa, a través de una actitud hacedora, una

impronta de apertura y convocante, sin necesidad de dar explicaciones, prédicas y sentidos clausurados.

El análisis anclado en Proaño-Gómez, en cuanto a lo político como interpelación (utopía/ distopía; hibridez) y en la micropoética del dispositivo, mostró cómo la obra: 1) desplaza la politicidad desde el mensaje hacia la forma de la presencia; 2) instala una distopía crítica sin renunciar al cuidado utópico de un objeto común (“La Quimera”); 3) hace de la hibridez una poética de tensión que visibiliza las contradicciones de la transición; y 4) entiende la calle como escena y asamblea, donde la ciudadanía se vuelve repertorio encarnado.

Por todo ello, *Las Expediciones* pertenece a la memoria artística de los noventa uruguayos y sigue trabajando hoy como figura de pensamiento sobre lo común. “La Quimera” recuerda que la democracia necesita cuerpo, tiempo y cuidado. Dicho de otro modo, no basta con mirarla pasar; hay que tirar de ella.

## Referencias

Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo-Paso de Gato.

Pérez Mezzadra, D. (2020). Los espectáculos performáticos de Moxhelis. Una aproximación al caso “En la Torre”. *Revista [sic]*, (25), pp. 61-67.  
<https://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/86>

Pérez Mezzadra, D.(2023). “La Quimera” de Moxhelis. En *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo IV*. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Mirza, R. (2007). *La escena bajo vigilancia: teatro, dictadura y resistencia*. Montevideo: Banda Oriental.

Proaño-Gómez, L. (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine, California: Ediciones de Gestos.

Taylor, D. (2003). *Performance*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires:  
Asunto Impreso Ediciones.



## Teatro de grupo como ação poética e política: um olhar para as práticas do grupo Garajal na cidade de Maracanaú

Flavia Cavalcante <sup>1</sup>

### Resumo

O presente estudo reflete sobre os modos como o teatro de grupo pode atuar poética e politicamente num determinado território, tendo como recorte a experiência do grupo Garajal, criado em 2003 pelo artista e educador popular Mário Jorge Maninho, na cidade de Maracanaú, região periférica de Fortaleza, capital do estado do Ceará, no Nordeste do Brasil. Para tecer as reflexões propostas, revisita memórias individuais e coletivas dos artistas do coletivo, documentos de processo, imagens de espetáculos e jornais, tendo como base a memória arquivada e o repertório, dialogando com a pesquisadora Diana Taylor (2013). Nesse percurso, a investigação se debruça sobre a perspectiva política, popular e comunitária que orienta a prática do grupo e sua relação com o território, suas ruas, praças e moradores, dialogando com autores como Paulo Freire (2001); Franzolim (2025); bell hooks (2021) e Mouffe (2011), dentre outros. A partir das análises dessa prática que se funda no enlace entre arte, afeto, território e comunidade, são destacadas três forças políticas.

Palavras-chave: teatro de grupo; Grupo Garajal; política; território; teatro brasileiro.

### Chegança<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Flávia Cavalcante Tavares - atriz e educadora popular, mestre em artes pela Universidade Federal do Ceará. Francis Wilker - diretor, curador e pesquisador, professor do curso de Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará.

<sup>2</sup> Chegança, abertura de porta ou abrigação de porta, como explica o pesquisador Oswald Barroso (2013), é o ponto inicial da brincadeira do Reisado. Momento em que os

Já chegamos no chão deste terreiro  
No estandarte a benção do São Jorge Guerreiro  
Mateus, Bastião, faz a zabumba tocar  
Solta o apito mestra pros guerreiros  
Reisado é bom começar.

(Canção de chegada - Reisado Guerreiros de Jorge, Garajal, 2025).

Para iniciarmos este percurso reflexivo, algumas notas introdutórias sobre o seu contexto de produção se mostram úteis para oferecer contornos mais precisos à experiência das pessoas leitoras. As reflexões aqui reunidas emergem do encontro vivido no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará<sup>3</sup> entre uma atriz, brincante e pesquisadora que ajudou a criar o Grupo Garajal em diálogo com seu orientador, também pesquisador e diretor teatral. Nesse sentido, exercita uma escrita que se desenha entre o olhar de dentro e de perto com o olhar estrangeiro, de fora e distanciado.

O estudo examina as experiências do grupo Garajal entre os anos de 2003 e 2019, procurando identificar aspectos poéticos e políticos que delineiam sua prática, bem como o papel exercido por seu mestre-fundador: Mário Jorge Maninho (1966-2019), agenciador fundamental dessa iniciativa. O percurso metodológico envolveu revisitar anotações da autora, escrever cartas para mestre Maninho como ação performativa da própria pesquisa, encontros e atividades com os integrantes do coletivo, bem como acessar imagens e informações de produção das obras cênicas. É importante ressaltar que as operações da memória, seja da autora ou dos demais artistas do grupo, tem ressonância estruturante no modo como esse conhecimento foi produzido. Como nos disse

---

brincantes, em cortejo, chegam à porta de uma casa que está fechada e, para abri-la, é necessário cantar e dançar.

<sup>3</sup> O resultado expandido da pesquisa, defendida e aprovada em 2025, teve como resultado a dissertação de mestrado intitulada *Pequeno Atlas das poéticas e pedagogias do grupo de teatro Garajal: tecendo arte e vida com mestre Maninho*.

Eduardo Galeano (2002) no *Livro dos Abraços*: recordar é passar outra vez pelo coração. Nesse gesto de, ao mesmo tempo tocar objetos, fotos, documentos e, por outro, criar situações para lembrar o vivido, seja de modo individual ou coletivo, permite um ponto de contato com as proposições da pesquisadora Diana Taylor (2013, p.48-49) sobre a noção de arquivo e repertório:

*A memória “arquivada” existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes a mudança. [...] O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada- performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto-, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível.*

Assim, a autora e seus companheiros de grupo, ao percorrerem a rua onde está localizada a sede do Garajal em uma ação performativa, refazerem procedimentos já enraizados nas práticas do coletivo, escrever cartas e bilhetes ao mestre, cantar uma vez mais as canções dos espetáculos, agenciou tempo e espaço para a ativação dos repertórios desses artistas brincantes em ato, “[...] os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento”. (Taylor, 2013, p.51). Com os fios das memórias, o exercício empreendido nesta reflexão foi o de examinar as práticas do grupo Garajal a partir de dois questionamentos: quais aspectos políticos estão presentes nos modos de ser e fazer do Garajal? Como nomear esses aspectos políticos a partir de dentro, dos saberes e fazeres do grupo? Foi descrevendo e analisando o conhecimento produzido pela relação com esses arquivos e repertórios que dão a ver a perspectiva popular e comunitária que orienta a prática do grupo e sua relação com o território que identificamos quatro forças políticas que serão discutidas a seguir.

## **I – A política do chão compartilhado: o grupo e o território**

O grupo Garajal, tem sua sede localizada na Rua 18, Conjunto Jereissati I, Maracanaú, Ceará, Nordeste Brasileiro — em um território periférico, situado no limiar entre o urbano e o rural, entre conjuntos habitacionais populares, empresas industriais, fábricas, território indígena Pitaguary, povos de terreiro, quilombos, ciganos, trabalhadores e trabalhadoras, local de partidas e chegadas de muitas gentes. Situado na região semiárida e tendo como bioma a caatinga, sua geografia é composta por camadas de um espaço e tempo marcados por invasões, ocupações e resistências de toda ordem.

Observa-se que as pessoas que moram nos conjuntos populares de Maracanaú têm uma relação constante de des-territorialização. Foram tangidas a não permanecer em seus lugares de origem e seguem em constante movimento para (re)territorializar-se, forjando outros modos de vida, de criação e de relação. Constroem, nesse lugar, um corpo também (re)territorializado, buscando práticas integradoras para imaginar outras territorialidades possíveis, calcadas na força do trabalho, da sobrevivência e do comunitário periférico. É neste contexto territorial que as práticas do coletivo teatral dialogam e investem suas ações políticas e poéticas.

O grupo Garajal foi criado em 2003 pelo mestre-fundador Mário Jorge Maninho e por jovens artistas<sup>4</sup> que, no desejo de fazer teatro, se reuniam na casa da família do mestre. O processo criativo do grupo gira em torno da prática do teatro de rua, palhaçaria, teatro de bonecos, e nas expressões da cultura popular tradicional, como os reisados. Em 2010, no âmbito estadual, o grupo Garajal foi reconhecido como Ponto de Cultura<sup>5</sup>. Essa iniciativa fortaleceu os processos de formação e articulação de artistas e grupos locais, possibilitando ao coletivo

---

<sup>4</sup> Germana Cavalcante, Flavia Cavalcante, Miguel Cairo, Arnaldo Moura, Aldebaran Faustino, Dielan Viana, Paula Luiza Albuquerque, Aline Fontenele, Diego Mesquita, Sudailson Kennedy, para citar alguns.

<sup>5</sup> Uma política pública de reconhecimento de entidades e coletivos culturais pela Secretária Estadual de Cultura e o Ministério da Cultura, em prol das ações da Política Nacional de Cultura Viva no Brasil.

consolidar seus caminhos na educação informal no campo das artes cênicas — um espaço de sementeira da arte teatral na cidade de Maracanaú.

Em vinte anos de atividade ininterrupta, o coletivo realizou seminários, encontros, festivais, brincadeiras na rua, formações, escolas livres, saraus, espetáculos teatrais e circenses, palcos abertos — produzindo mais de 28 obras cênicas, em múltiplas linguagens: performance, circo, cultura popular, teatro de rua, intervenção urbana, ações formativas, audiovisual, artes plásticas — e com vasta experiência em relações comunitárias com o território que o circunscreve.

Nesta pesquisa, compreendemos o território a partir do pensamento do geógrafo Milton Santos (2001), em que o território é mais do que um espaço materializado, nos convida a refletir a partir da localidade e de sua superposição inventiva e fabulatória — pensando o chão somado às camadas dos modos de vida, das identidades, dos sentimentos de pertencimento, dos compartilhamentos materiais e espirituais, sobre os quais a vida flui.

Enxergar esse território como um chão compartilhado, integrado à potencialidade do fazer coletivo, nos articula uma reflexão: artistas, em seus territórios de criação, produzem conhecimento e práticas corporificadas no chão em que pisam. Porque têm o corpo — isto é, a própria vida —, e porque têm o chão — isto é, pertencimento e experiência, atravessados por ações compartilhadas e sentidos em constante confluência. Assim, o território ganha contornos distintos daqueles que o limitam à geografia ou o submetem a ideias deterministas, militarizadas, dominantes/subjugadoras.

Também, mais do que apresentar um histórico das ações do grupo e seu território, é importante reconhecer que o Garajal se identifica com o movimento do teatro de grupo no Brasil. André Carreira, na *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, apresenta alguns aspectos que caracterizam esse tipo de agrupamento teatral. O autor, ao buscar contornos para esse movimento, identifica alguns eixos, como: um teatro que busca independência em relação ao mercado tradicional; o desejo de construir um trabalho autônomo; a manutenção

de equipes estáveis; o desenvolvimento de projetos sociais e formativos; a organização de espaços-sede para fruição artística; projetos pedagógicos desenvolvidos pelo próprio grupo; espaços para encontros e formação de novos artistas; articulação com movimentos teatrais; fortalecimento de redes e intercâmbios; reflexão contínua sobre processos criativos — entre outros aspectos (Carreira, 2007).

O Garajal, em sua prática comunitária, desenvolve diversos desses pontos citados acima. Mas, para além do forte traço social e político dos agrupamentos teatrais, nos parece que a permanência de um grupo também se dá por algo essencialmente afetivo que, talvez, encontre uma imagem síntese na roda com seus integrantes de mãos dadas antes de entrar em cena. Esse rito antes de entrar em cena, que vive nos coletivos — e nos lembra do sentimento de trabalho em grupo, esse trabalho criativo e de prática coletiva, que nos faz compreender que, para se manter firme, para conseguir enfrentar as adversidades que nos assolam, para dar continuidade ao que acreditamos e para permanecermos sonhando, só é possível fazer junto aquilo que sonhamos juntos e em diálogo com o território, configurando-se como dimensão política, uma espécie de enlace comunitário que está no mito de origem do próprio grupo.

Para Franzolin (2025) outro olhar para o teatro de grupo no Brasil é considerarmos a experiência coletiva frente às adversidades do neoliberalismo como espaços insurgentes de esperança, que são práticas construídas em seus territórios ou por onde possam circular com suas obras e ações. A produção poética dos grupos entrelaça-se de suas subjetividades, interação social, afeto, memória, e também como um afrontamento às dinâmicas neoliberais. Ainda, “[...] a grande aposta do teatro de grupo está no comunitarismo (coletivismo), por buscar por meio dele a fuga do mundo de normas e estruturas que aprisionam a imaginação humana e alimentam o individualismo neoliberal.” (Franzolin, 2025, p.358).

Na experiência do Grupo Garajal, ao fundar e afirmar sua sede num bairro periférico; ao fazer de uma rua do bairro uma referência de ponto de cultura; ao

investir nas relações de troca com a vizinhança em atividades artísticas, formativas e nas interações cotidianas; e, por fim, ao mobilizar nas suas criações as subjetividades e dinâmicas culturais e sociais daquela gente que ali habita, emerge uma primeira força política na sua atuação: lutar e resistir com suas práticas teatrais comunitárias no próprio território, fortalecendo vínculos afetivos com os integrantes e habitantes. Um fazer diretamente vinculado ao chão que compartilha com os vizinhos da rua, os habitantes do bairro. Foi assim que o coletivo com sua poética-política criou dispositivos de ações que possibilitaram sua existência na contramão do capital, fora do holofote e das oportunidades dos centros das grandes capitais.

## II – A política dos afetos: o mestre e o convívio

Ao nos aproximarmos da compreensão dada à palavra mestre no contexto das expressões da cultura popular brasileira, podemos compreender a figura de Mario Jorge Maninho como o mestre do grupo Garajal, entende-se como:

*Seres ancestrais. Seres de educação. Seres de imaginação. Seres de criação. Os mestres e mestras da cultura são pessoas feitas da natureza dos tempos eternos. São senhores e senhoras de memórias que trazem consigo saberes e fazeres ancestrais que atravessam os tempos. Mas seus saberes não ficam abandonados em baús mofados nalgum canto do esquecimento. São compartilhados de mão em mão, de boca em boca, por entre gerações em ambientes comunitários e solidários de transmissão de saberes (Piúba, 2022, p. 20).*

Alguns desses aspectos podem ser facilmente identificados na trajetória de mestre Maninho, como a potência criadora, seus saberes e fazeres ancestrais compartilhados comunitariamente, a oralidade e a memória como abordagens de transmissão do conhecimento. O mestre com suas palavras e gestos germinantes, fazia os corpos e gestos dos jovens integrantes do Garajal confluírem e compartilhar em comunidade. Ali naquele terreiro, aquela gente rendia, aumentava, como um

rio que vai encontrando outras águas — que não desaparecem, mas sim se multiplicam. Dessa maneira, o projeto político-poético-pedagógico do mestre Maninho nos faz aproximar com o pensamento de Bispo dos Santos (2023, p. 36): “[...] no compartilhamento temos uma ação por outra ação, um gesto por outro gesto, um afeto por outro afeto. E afetos não se trocam, se compartilham [...] compartilhamento é coisa que rende”. Isto acontecia tanto na cena e no processo criativo, na convivência do grupo e na confluência comunitária.

Se pensar a atuação de Maninho nos direciona, por um lado, aos saberes comunitários e ancestrais, por outro, evoca também a forte influência das práticas da educação popular nos movimentos sociais brasileiros vivenciadas por ele. Aos 17 anos, se engajou na Pastoral da Juventude do Meio Popular (PJMP), iniciando sua formação político-cultural e os seus primeiros passos como artista bonequeiro. Por muito tempo engajado na PJMP, construiu profundas relações comunitárias e visões transformadoras de mundo com o trabalho de grupo de base, por meio de linguagens artísticas, educação popular e na luta por direitos e vida digna. Assim, um mestre que carregava um pensamento político sobre o próprio ato de educar e de ser um educador comunitário que tem a perene influência do pedagogo Paulo Freire. “a educação será tão mais plena quanto mais esteja sendo um ato de conhecimento, um ato político, um compromisso ético e uma experiência estética” (Freire, 2001, p.55).

É nesse sentido que Maninho agrega, especialmente nos anos iniciais do Garajal, a figura de um mestre-educador-artista-comunitário. Talvez, porque para lidar com cerca de 15 jovens entre 16 e 18 anos de idade, na descoberta de si, de seus potenciais, na busca por perspectivas num contexto social negligenciado pelas políticas públicas, fosse impossível uma prática em que arte, educação e política estivessem separadas.

No Garajal, aqueles jovens foram aprendendo a existir juntos — nas diferenças e nas semelhanças, nos processos criativos, no processo cotidiano de manter-se um grupo de teatro, um conviver como estratégia afetiva de solução para aprender e enfrentar os desafios. A dimensão da convivência é feita de

reviravoltas, de um terreno instável, de muitas confluências e divergências, e foi dessa forma que construíram suas práticas teatrais. O Garajal se organizava através do fazer comum: a convivialidade no espaço da sede, na rua e nas praças. Na sede, os artistas se dividem em funções de cuidado com o espaço e a criação das obras, do ato de fazer um café a costurar um figurino. Já com a Rua 18, potencializava-se a partilha das ações artísticas e pedagógicas. Nas praças, o encontro, diálogo e fruição com o público.

Observada em perspectiva, a prática de acolhimento e fortalecimento do convívio agenciada por Maninho emerge como uma camada pulsante no processo de concepção das criações e pedagogias do grupo Garajal. Um mestre que na busca por convergência entre ação e discurso é descrito pelos integrantes do seguinte modo: Maninho dava comida, nutria sonhos, consciência político-social, abriu a porta de sua casa, o quintal, nos ensinou suas práticas ancestrais com bonecos e máscaras, deu sentido ao que podemos chamar de uma prática carinhosa, que se manifesta no grupo. “[...] A amizade é o espaço em que a maioria de nós tem seus primeiros vislumbres de amor redentor e comunidade carinhosa. Aprender a amar em amizades nos fortalece de formas que nos permitem levar esse amor para outras interações” (hooks, 2021, p.166). Essas outras interações se mobilizaram nas produções artísticas e culturais do Garajal; o convívio fortemente cultivado e elaborado pelos integrantes, o amor forjando os modos de conviver-fazendo — era esse o teatro que mestre Maninho estimulava em suas práticas. Assim, a noção de uma comunidade carinhosa na prática do grupo Garajal se destaca como uma segunda força política, aquela capaz de agregar e fortalecer seus integrantes, renovando o sentido de pertencimento e coletividade. A comunidade carinhosa se dá por uma prática amorosa que se efetiva como força de resistência diante dos inúmeros desafios que um grupo teatral periférico enfrenta para viver e fazer sua arte. O teatro feito nas periferias coleciona dores, medos, desistências e esforço. Um modo de produção, de pensamento, de conviver-fazer que navega na contramão do modelo de sociedade imposto, uma aposta no coletivo. Se os desafios cotidianos que recaem sobre um grupo abatem seus integrantes, estimula a desistência do projeto

comum, gera sentimentos de incapacidade ou fraqueza, na experiência do Garajal, o que mantém o coletivo a permanecer junto nesse agrupamento teatral se nutre exatamente dessa comunidade carinhosa como força política e afirmação deste modo de vida desejoso do comum, comunitário, coletivo.

### **III – A democracia como cultivo e horizonte político: criação e gestão**

Na prática do grupo, seja na criação dos trabalhos artísticos, nas ações de formação e nos modos de gestão, o interesse por um ambiente democrático e participativo se coloca como exercício estruturante. As reuniões decisórias do grupo se tornavam tão exaustivas, ou mesmo inconclusivas, que, em alguns momentos, seus integrantes se dirigiam a uma mesa de bar para dialogar, em outro ambiente, sobre os mesmos assuntos, para encontrar caminhos, não exatamente soluções absolutas.

A vivência dos conflitos e divergências no interior de um grupo são aspectos muito sensíveis na própria continuidade de um coletivo. Ao recordar essas situações contemporaneamente, nos pareceu estimulante uma aproximação com as proposições da cientista política e filósofa belga Chantal Mouffe, que tem oferecido importantes contribuições para pensarmos as práticas da política democrática em nosso tempo. Para isso, realiza uma distinção entre “o político” e “a política”:

Concebo “o político” como a dimensão de antagonismo que considero constitutivas das sociedades humanas, enquanto entendo “a política” como o conjunto de práticas e instituições por meio das quais uma certa ordem é criada organizando as coexistências no contexto do conflito decorrente do político (Mouffe, 2011, p.16, tradução nossa).

Na dimensão da democracia liberal, a noção de consenso aparece como um ponto crítico para a autora, que questiona como resolver os problemas entre as forças opostas e não simplesmente operar na hegemonia da maioria. Porém, no contexto político atual em que vivemos, com a ascensão da extrema-direita em

tantas partes do mundo, a existência de um “eles” que pensa diferente de um “nós” tem configurado um campo de forças em que o “eles” é tratado como um inimigo a ser combatido, destruído, o que nos afastaria da ideia própria de uma democracia radical. Para a autora, seria necessária uma política agonística, um modelo que não cala, que opera na manutenção do diálogo. O debate constante e as soluções temporárias que não necessariamente irão esgotar as estratégias.

Se experimentarmos um exercício de aproximação dessas formulações, deslocando-as para perto das dinâmicas de um grupo teatral, nos parece que o ponto sensível que Mouffe aponta é sobre como lidar com os antagonismos que envolve o político. Na realidade de um grupo teatral de atividade continuada, também é comum os diferentes posicionamentos, antagonismos e mesmos disputas internas. Todavia, na prática do grupo o “eles” que pensa diferente de um “nós” não é um inimigo a ser destruído, é um interlocutor na manutenção do diálogo. Na trajetória do Garajal, o terreno da reflexão coletiva sobre as dinâmicas do grupo dá contorno ao que seria uma terceira força política: a democracia como cultivo. O embate e diálogo com o ponto de vista do outro se desenha como um exercício de formação política e estética.

Mestre Maninho estimulava um ambiente de debate e assumia o papel de provocador e mediador dos diferentes pontos de vista que teciam a vida e o mover do grupo. Essa característica fez com que, no início do grupo, a maioria dos integrantes tivesse até certa dificuldade em identificá-lo como diretor teatral, visto que, muitas vezes, a função de um diretor é, historicamente, associada ao poder, à centralidade e à autoridade, o que se mostrava contraditório na atuação do mestre dialógico. Provavelmente, uma prática dialógica que tem suas raízes em vivências de Maninho na pastoral das juventudes e nos movimentos sociais e políticos. Por outro lado, esse cultivo democrático não afasta as contradições, por vezes, os integrantes identificam momentos em que operaram com maior rigidez, sem flexibilização e até sem o tempo de diálogo que certas questões demandavam. Constatação que reforça a ideia de que, seja num grupo ou na escala de um país, a construção de uma prática coletiva, ou, em outra medida, a

construção de uma democracia radical é uma tentativa que demanda cultivo e observação atenta.

### **Despedida<sup>6</sup>**

Licença senhora, licença senhor.

Seu dono da casa adeus já me vou.

(Canção de reisado de domínio público)<sup>7</sup>

A leitura das práticas do grupo Garajal possibilitou identificar três forças políticas que parecem alimentar aquilo que seria a própria política do grupo. A política aqui tomada na sua dimensão de organização e estruturação de um coletivo, em alguma medida, de uma micro-sociedade. A força política da relação com o território, da mobilizam de afetos que fortalecem uma comunidade carinhosa e do cultivo vigilante do ambiente democrático desenham uma geografia que, embora possa estimular novas reflexões a partir da experiência de outros grupos de teatro em diferentes contextos, desde já colaboram para reafirmar o teatro de grupo como ação poética e política contundente e germinante no chão que habita. Isso pode parecer pouco nessas décadas iniciais de um século XXI marcadamente complexo e apreensivo diante das dinâmicas geopolíticas dos nossos dias e dos antagonismos que nutrem o político. Por outro lado, não significa pouca coisa a manutenção de um trabalho artístico continuado, coletivo e comprometido com a crítica e a invenção de possibilidades para a transformação do mundo. Aqui e agora, nesse Brasil e nessa América-Latina, segue mobilizando o grupo Garajal a insistência em produzir outros imaginários sobre o que possa significar habitarmos juntos um chão comum. Para isso, cultiva uma poética entrelaçada aos ritmos e cores da cultura popular tradicional, do

---

<sup>6</sup> Despedida é o último ato cênico-musical na estrutura do Reisado do Grupo Garajal.

<sup>7</sup> A canção é de domínio público e foi aprendida pela autora em 2004, com o mestre Antônio Evangelista, do Reisado Discípulos do Mestre Pedro, de Juazeiro do Norte, Ceará, Brasil.

teatro de rua, da palhaçaria e da festa como um antídoto e uma flecha apontados contra o desencanto.

De alguma maneira, na roda do grupo Garajal estão de mãos dadas o estético e o político, não necessariamente como temática ou ativismo, mas, sobretudo, como uma ética. Por aqui, seus integrantes seguem concebendo sua arte e se perguntando: por que seguimos fazendo? Onde fazemos? Como fazemos? Com quem fazemos? Para quem fazemos? Podem parecer perguntas sobre arte, mas, são também questões sobre um modo de viver.

## Referências

Barroso, O. (2013). Teatro como encantamento: bois e reisados de caretas. Armazém da Cultura.

Bispo dos Santos, A.(2023). A terra dá, a terra quer. Ubu/Piseagrama.

Carreira, A. (2007). Teatro de grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil. Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, n. 4, p. 8-11.

Franzolin, C. (2025). O Teatro de Grupo como experiência coletiva frente aos desafios do neoliberalismo no contexto urbano — uma breve reflexão. *Ephemera: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto*, v. 8, n. 14, 16.

Freire, P. (2001). *Política e educação*. Cortez.

Galeano, E. (2002). *O livro dos abraços*. Tradução: Eric Nepomuceno. L&PM.

hooks, b. (2021). *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução: Stephanie Borges. Elefante.

Mouffe, C. (2011). *Em torno a lo político*. Fondo de Cultura Económico.

Piúba, F. (2022). *Mestres e mestras dos tempos eternos*. In: D. Freitas; S. Furtado (orgs.). *Livro dos mestres – o legado dos mestres: cultura e tradição popular no Ceará* (p. 20-22). Fundação Waldemar Alcântara.

Santos, M. (2001). *Por uma outra globalização*. Nova Fronteira.

Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Editora UFMG.

**TMO CONGRESO  
IBEROAMERICANO  
DE TEATRO**

 **FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DE TEATRO DE  
MANIZALES**

[WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM](http://WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM)

## **MESA 4: TEATRO DE MUJERES, COMUNIDADES Y GRUPOS**

**Voces femeninas del exilio nicaragüense: testimonio, ficción y acción política en *Centroamérica* (2024) y *No tengo porqué seguir soñando con los cadáveres que he visto* (2024) de Lagartijas tiradas al sol.**

María Miranda Rocamora  
Universidad de Alicante<sup>1</sup>  
maria.mirandarocamora@ua.es

Lagartijas Tiradas al Sol es un colectivo teatral mexicano creado en 2003 por Luisa Pardo y Lázaro G. Rodríguez, en aquel momento dos estudiantes del Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM, que con su nuevo proyecto trataban de oponerse a las dinámicas productivas y relacionales basadas en la jerarquía director-actor, texto-puesta en escena, etc. que venían marcado el desarrollo de las artes escénicas del siglo XX y las dinámicas formativas del teatro en la UNAM.

El desarrollo de su trabajo en esa línea, les llevó a insertarse en una escena en auge en el panorama nacional e internacional, que desde el campo teórico ha sido nombrada con diferentes nomenclaturas tales como: escena liminal (Diéguez, 2007), escena transversal (Yépez, 2014), escena expandida (Ortiz, 2015) o teatralidades expandidas (Sánchez, 2012), entre otras. Desde mi perspectiva, todas ellas hablan de una escena caracterizada por las rupturas de binarismos entre los elementos que tradicionalmente han configurado lo teatral (entendido a la manera del XIX, o del teatro dramático, como señalaría Lehmann en su célebre obra: *Teatro posdramático*). De este modo observamos una disolución de fronteras en lo referente a las relaciones entre público, actores, espacio escénico, texto, realidad y ficción; lo que generará una ampliación del campo disciplinario.

---

<sup>1</sup> Contrato de investigación predoctoral (ACIF) cofinanciado por Generalitat Valenciana y Fondo Social Europeo Plus.

En este contexto, encontramos en el nuevo siglo en México diferentes grupos que si bien surgieron a inicios de este, han ido desarrollándose en estos 25 años al mismo tiempo que se producía un movimiento cultural que trasladaba de la periferia al centro estas prácticas escénicas. De este modo, podemos hablar de que en el panorama teatral mexicano de la actualidad estas producciones escénicas que se presentaban como rupturistas y exocanónicas han ido, gracias a distintos mecanismos de legitimación<sup>2</sup>, copando los carteles de festivales, recibiendo financiación pública e incluyéndose en la programación de seminarios de investigación escénica. Es decir, posicionándose en los tres lugares principales de hegemonía cultural: Estado, Academia y pares<sup>3</sup>.

Resulta pertinente prestar atención a estas cuestiones porque si bien dar cuenta de todos los colectivos que conforman este magma excedería los límites del presente trabajo y sería una tarea casi imposible dada la riqueza escénica que caracteriza a la República mexicana en todos sus territorios, creo que sí nos permite situar a Lagartijas tiradas al sol como una unidad dentro de un conjunto, es decir, como un elemento que comparte dinámicas, procedimientos y temáticas con otros colectivos escénicos contemporáneos como son: Teatro Ojo, Teatro Línea de Sombra, Teatro de Ciertos Habitantes, La máquina teatro, Oligor y Microspía, etc.

Así, desde esta visión de conjunto cabe señalar que hemos observado en el tiempo reciente una preocupación creciente por la situación política y humana de la región centroamericana, que parece estar convirtiéndose en una constante temática de la escena expandida en México. Algo que no es baladí, sino que interesa señalar puesto que el público que accede a estas obras suele pertenecer al mismo grupo social, por lo que llevar a escena esta cuestión significa también promover la conversación acerca de ello en ciertos entornos sociales. Desde este

---

<sup>2</sup> Véase: Touriño, D. V. (2020). *Insignificantes en diálogo con el público: el teatro de la generación Fonca*. Ciudad de México: Editorial Verbum.

<sup>3</sup> Hablamos de pares para designar el movimiento social de validación entre iguales, es decir, el reconocimiento como artistas por parte del resto de artistas que forman parte del magma cultural predominante.

punto de vista la escena expandida actuaría como un elemento dinamizador a nivel político<sup>4</sup> que servirá para generar conversación social acerca de ciertas preocupaciones que pueden convertirse en futuras demandas ciudadanas y de manera consiguiente, traducirse en una respuesta política:

América Central es una región de la que en México sabemos poco, no forma parte de nuestro imaginario, ni de nuestras fantasías. Un conjunto de siete países, una denominación, una intención poética, un estigma. Somos vecinos distantes, porque en México miramos al norte, siempre al norte.

Si México ha sido visto como patio trasero del Imperio ¿cómo vemos desde México a Centroamérica? Ese territorio que se encuentra capturado entre dos fronteras complicadas: por un lado, el tapón del Darién, selva densa y cerrada en los límites de Colombia y Panamá; por el otro, los márgenes de Belice y Guatemala que, por la presión de EUA sobre México, han sido militarizados y se han vuelto un violento obstáculo para las personas migrantes.

Centroamérica es un espejo que más allá de mostrarnos un reflejo exacto, se ha convertido en una premonición. En el istmo ha habido y sigue habiendo medidas que ensayan el futuro, como si de un campo de experimentación se tratara: el canal de Panamá, las intervenciones de EUA, los campos bananeros, el Bitcoin, los sueños de revolución, las dictaduras que regresan una y otra vez, las zonas especiales para el desarrollo industrial y empresarial, las maras, los éxodos y migraciones. (Lagartijas tiradas al sol, s.f)

Así, acerca del abordaje de la situación de Centroamérica en la escena mexicana, encontramos que desde 2024 hasta la fecha, tanto los colectivos Lagartijas tiradas al sol como Teatro Línea de sombra han trabajado a partir del testimonio real de exiliadas centroamericanas para generar sus realizaciones

---

<sup>4</sup> En este sentido, cabría considerar el teatro como un espacio de sociabilidad contemporáneo. La escena expandida pone en el centro la cuestión de comunidad, de manera que las relaciones que se generan entre todos los participantes del acto convivial (actores y público), resulta uno de los elementos fundamentales del desarrollo de la escena contemporánea.

escénicas. De hecho, ambas se estuvieron presentando durante principios de este mes en el mismo ciclo propuesto por el teatro INBAL<sup>5</sup>, en el marco de un coloquio titulado: «Prácticas documentales o la ficción de lo real».

Ambas realizaciones escénicas orbitan alrededor de la noción de testimonio, cuestión central del presente artículo. En el caso de *Los periodistas cuentan: Voces de Centroamérica*<sup>6</sup>, la propuesta escénica adquiere la forma de conferencia y el escenario se convierte en un dispositivo que permite a las propias periodistas (Blanche Petrich, María Cortina, de México; Gabriela Selser, de Nicaragua; Carolina Amaya y Sergio Arauz, de El Salvador; y Andrea Ixchú, de Guatemala) narrar sus experiencias, presentando también sus cuerpos como testimonios de las violencias vividas: “El lenguaje escrito no alcanza para vaciar en una nota periodística todo lo que siente un cuerpo que habita un territorio en guerra” (Teatro Línea de Sombra, 2025). Así el ejercicio escénico sirve no sólo como denuncia de la represión que sufren quienes ejercen el periodismo en la región centroamericana, sino también como exposición íntima de las vivencias de estas seis periodistas, quienes hablan de la dureza del exilio, de la dificultad de ejercer su profesión como exiliadas, o de la necesidad de seguir ejerciendo resistencia desde el gozo: “resistir con gozo es resistir con dignidad, [...] ¿cómo se construye la verdad cuando es imposible transmitir la realidad en datos? [...] ¿cómo acercarse a la verdad estando fuera del territorio?” (Teatro Línea de Sombra, 2025).

En el caso de *Lagartijas tiradas al sol*, colectivo que centra nuestra atención hoy, las voces testimoniales no se presentan únicamente de manera directa, sino que la compañía las toma como centro para realizar distintas elaboraciones artísticas con el objetivo de trasladar del espacio de lo íntimo al de lo público estas cinco narrativas de resistencia femenina.

---

<sup>5</sup> Véase: <https://www.facebook.com/teatroinbal/posts/inaugurando-el-coloquio-practicas-documentales-o-la-ficcion-de-lo-real-el-pasado/1214413247394117/>

<sup>6</sup> Puede leerse aquí una reseña de esta: <https://www.somoselmedio.com/voces-de-centroamerica-periodistas-exiliadas-narran-los-riesgos-de-contar-la-verdad/>

El proyecto de Lagartijas tiradas al sol en relación con la región centroamericana se desdobra realmente en dos proyectos específicos: *Centroamérica (2024)*, conformado por una obra de teatro y un libro titulado con el mismo nombre que recoge la investigación histórica que el colectivo realiza de manera previa al desarrollo de la puesta en escena y *No tengo porqué seguir soñando con los cadáveres que he visto (2024)*, que se desdobra en una instalación escénica con activación performativa, realizada en el marco de la exposición *Esperpento. Arte popular y revolución estética*, del museo Reina Sofía de Madrid y un libro con el mismo título que contiene cinco cartas dirigidas a Daniel Ortega y Rosario Murillo, escritas de manera anónima por cinco mujeres nicaragüenses exiliadas:

Detrás de las cartas que vas a leer a continuación, hay cinco mujeres nicaragüenses que han tenido que empezar una nueva vida en el exilio. Son mujeres de distintos orígenes, edades y profesiones. Ellas no se conocieron en Nicaragua, pero hoy comparten el ser perseguidas políticas del régimen de Daniel Ortega y Rosario Murillo. Ninguna puede volver a su país. Dos de ellas están refugiadas en Estados Unidos, las otras tres repartidas en México, Suiza y Costa Rica.

Nosotras, Lagartijas Tiradas al Sol, estábamos haciendo una investigación sobre América Central, cuando, de casualidad, conocimos a una de ellas. [...] Después de conocer su historia, decidimos indagar más sobre lo que estaba sucediendo en Nicaragua y así fuimos conociendo a las demás autoras de estas cartas. Como parte de nuestra investigación, iniciamos una colaboración con ellas, las entrevistamos y les pedimos a cada una que escribiera una carta al tirano. Ellas y sus escritos se volvieron ejes fundamentales para dos de nuestros proyectos: la obra de teatro *Centroamérica* y la instalación performativa *No tengo porqué seguir soñando con los cadáveres que he visto*. Estas cartas, nos ayudan a comprender la tragedia y la emergencia que se viven hoy en Nicaragua, ese pequeño país centroamericano que hace menos de 50 años estaba viviendo una revolución que triunfó sobre una terrible dictadura. Las historias de estas mujeres

nos ayudan a dimensionar el dolor del pueblo nicaragüense que desde el 2018 ha hecho frente al gobierno de Daniel Ortega, sufriendo represión, cárcel, desapariciones forzadas y desterramientos.

Por cuestiones de seguridad estas mujeres no pueden hacer público su nombre, por eso sus cartas no están firmadas. (Lagartijas tiradas al sol, 2024: 1-2)

Así, si bien en su modo enunciativo estas cartas están dirigidas “al tirano”, por lo que Daniel Ortega y su mujer Rosario Murillo serían los receptores privilegiados de esta correspondencia; esta comunicación nunca se realizará de manera efectiva, es decir, los tiranos jamás leerán las cartas de las participantes, por lo que realmente el ejercicio epistolar es un testimonio de vida que bajo este género discursivo será recibido por los espectadores / asistentes de los proyectos del colectivo. De este modo, se produce ya una primera ruptura: el género epistolar, de carácter privado adquiere una dimensión pública a partir del uso del escenario como dispositivo de distribución de cuerpos y turnos de palabra. La escena, por tanto, permite la posibilidad de aunar cuerpo y palabra, dos dimensiones que Agamben considera articuladoras del lugar del testigo, pero que explica desde la tensión entre ellas, desde la imposibilidad de articulación de la palabra por parte del «testigo integral»: Las protagonistas de las producciones de Lagartijas tiradas al sol no pueden tomar la palabra porque al hacerlo ponen en peligro sus vidas. El ejercicio de la palabra significa la posibilidad de aniquilación de sus cuerpos, de manera que estas dimensiones no pueden aparecer unidas. Así, la actuación se devela como un acto ético. La actriz presta su cuerpo para dar voz a sus historias, para hacerlas aparecer frente a los otros.

El testimonio se construye de manera «vicaria»<sup>7</sup> gracias a la actuación de Luisa Pardo, pero la exposición –a través de los vídeos que aparecen en las

---

<sup>7</sup> Respecto a la idea de vicariedad en la construcción de memorias femeninas, véase: García Davó, C. (2021). *La construcción de la identidad femenina en tres memorias del exilio español*. Universidad de Alicante.

pantallas de ambas producciones— de los cuerpos mudos de las mujeres nicaragüenses actúan como elementos legitimadores de la verdad del testimonio:

el testigo es en primer lugar un cuerpo-confesión, lo que nos interesa es su pura presencia, el relato de vida escrito en su cuerpo, las marcas que ese pasado dejaron en él. Lo queremos ver a él, verlo de cerca, llegar a tocarlo si fuera posible. [...] queda su cuerpo como testimonio mudo, la base experiencial que garantiza la verdad de su palabra. (Córnao, 2012: 60)

Vemos, así, cómo el trabajo con las distintas mediaciones del cuerpo y la palabra resultan fundamentales en estas producciones. Así, la imagen actúa como dispositivo medial del cuerpo de las testigos, pues permite traerlas a la presencia del público sin poner en riesgo su integridad física; y lo mismo ocurre con el libro que agrupa sus cartas, constituye un dispositivo de mediación que lleva su palabra a los lectores. Estos dispositivos de mediación permiten ensanchar los límites espaciales y temporales de la comunicación entre testigos y oyentes. Sin embargo, la presencia actoral resulta fundamental para trascender la distancia temporal, convirtiendo la confesión testimonial en un acontecimiento convivial que articula el cuerpo y la palabra en interacción con «los otros».

Así, en *No tengo por qué seguir soñando con los cadáveres que he visto* las cartas que aparecen en el libro se entremezclan, generando un discurso coral, que con distintas voces —se hace uso del teatro *verbatim* en alguna ocasión—, da cuenta del dolor y el sufrimiento que se vive en la región. En *Centroamérica* el uso de los testimonios escritos de estas mujeres no es tan evidente. La dramaturgia se articula en torno a la relación que se establece entre ellas y los actores. De este modo, encontramos un testimonio expandido, pues, por un lado se nos muestran vídeos que nos permiten escuchar de manera directa el testimonio oral de las mujeres exiliadas; por otro, la narración oral de los actores que desde el escenario nos cuentan qué han vivido y que han sentido en el proceso de acercamiento a la realidad de esta región y de configuración de la obra que estamos esperando; y, por último, encontramos una tercera dimensión que, a mi parecer, sirve de enlace con la instalación escénica y articula una reflexión en

torno a la cuestión del testimonio y de la actuación como acción política; que es la petición de «María»<sup>8</sup>, una de estas mujeres anónimas con las que se relacionan los actores, a Luisa Pardo de que se haga pasar por ella para regresar a Nicaragua y enterrar a su hermano.

La actriz, por tanto, presta su cuerpo para ser voz y cuerpo de «María», encarnando así la figura de Antígona, símbolo ético de aquellas que ejercen el deber de enterrar dignamente a sus muertos, aun a riesgo de su propia vida. La actuación, por consiguiente, se convierte en un mecanismo de resistencia y de transformación de la realidad. El yo se traslada, para que «la otra» sea vista ante los ojos de los otros, para que así pueda ser reconocida. Mientras que, como dice Córnao, “el testigo sin voz, sin historia, se queda sin derechos y finalmente sin un escenario (social) para su cuerpo.” (Córnao, 2012:60), la actuación escénica de Luisa Pardo permite “la construcción de un lugar frente al otro” (Córnao, 2012:60), genera

*la posibilidad de la alteridad [que] tiene que ver con la enunciación aquí y ahora de ese lugar de la palabra, un lugar por tanto esencialmente escénico, y esa posibilidad es una posibilidad política, la posibilidad de hacerse público, de ser visible a través de la palabra frente a los demás y, en definitiva, frente a nosotros mismos. (Córnao, 2012:60)*

La acción que la actriz lleva a cabo en la vida real y que documenta en *Centroamérica* es, por tanto, la misma que se llevará a cabo meses después en la sala del museo Reina Sofía, durante cada activación performativa de la pieza *No tengo por qué seguir soñando con los cadáveres que he visto*. Al poner su cuerpo y su voz para la otra, la actriz permite que la dimensión de testigo de estas mujeres surja, pues a través del dispositivo escénico –que, como mencionábamos anteriormente, actúa como mecanismo de distribución de cuerpos y turnos de palabra– logra insertarlas en el régimen de lo visible; y, en este sentido, la acción

---

<sup>8</sup> Nombre anónimo de una de las mujeres exiliadas que aparece en las grabaciones proyectadas durante la obra.

performativa alcanza una dimensión política, produciéndose una reconfiguración de lo sensible, tal y como lo enunciara Rancière:

*Esta distribución y redistribución de lugares e identidades, esta delimitación y redelimitación de espacios tiempos, de lo visible y lo invisible, del ruido y la palabra constituyen lo que he llamado el reparto de lo sensible. La política consiste en la reconfiguración del reparto de lo sensible que define lo común de una comunidad, en la introducción de sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era y en hacer escuchar como hablantes a aquellos que eran percibidos como animales ruidosos. (Rancière, 2011:34)*

Así, la dimensión política del acto performativo radica precisamente en esa irrupción: en instituir un lugar donde antes no lo había<sup>9</sup>, en desplazar el límite entre cuerpo y palabra para efectuar, desde la escena, una resistencia activa frente a la aplicación estructural y sistemática de la violencia contra los cuerpos, las voces y los testimonios de estas mujeres.

## Referencias

Cornago Bernal, Ó. (2012). Alegorías de la actuación: el actor como testigo. *Acotaciones*, 28: 55-74.

Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, políticas*. Ciudad de México: Paso de Gato.

Lagartijas Tiradas al Sol. (2024) *No tengo por qué seguir soñando con los cadáveres que he visto*. Ciudad de México: Lagartijas Tiradas al Sol.

Lagartijas Tiradas al Sol. (s.f.) *Centroamérica*.  
<https://lagartijastiradasalsol.com/centroamerica/>

Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.

<sup>9</sup> Recordemos que en líneas anteriores planteábamos la condición de exiliada como un no-lugar de enunciación.

Ortiz, R. (2015). *Escena expandida: teatralidades del siglo XXI. El amo sin reino: velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. Ciudad de México: INBA, CITRU.

Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Sánchez, J. A. (2007). *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: MACBA, Quaderns portàtils.

Yépez, G. (2014). La integración de nuevas tecnologías, la escena transversal y los procesos colectivos de creación. En G. Yépez (Ed.), *La escena teatral en México* (pp. 77–89). México: INBA.

Touriño, D. V. (2020). *Insignificantes en diálogo con el público: el teatro de la generación Fonca*. Ciudad de México: Editorial Verbum.

Teatro Línea de Sombra, *Las periodistas cuentan*, 6/09/2025. Facebook.  
<https://www.facebook.com/watch/?v=1840724633524571>

## Constructores de la identidad cultural boliviana: Teatro de los Andes como lugar de memoria

A. Gabriela Ramis

Olympic College, Estados Unidos

agramis@gmail.com

**Palabras clave:** teatro boliviano – Teatro de los Andes – identidad cultural

### Resumen

Desde su fundación en 1991 por un grupo de teatristas extranjeros, Teatro de los Andes ha planteado, sin proponérselo, por su propia existencia, cuestiones de identidad exclusión y pertenencia. Como grupo multicultural con integrantes de origen argentino, italiano, español, brasileño y boliviano, Teatro de los Andes ha presentado espectáculos tales como *Las abarcas del tiempo* (1995), *La Iliada* (2000), *Otra vez Marcelo* (2005) y *Mar* (2015), que incluyen elementos significativos de la cultura boliviana a partir de una investigación antropológica. El arte de Teatro de los Andes apela a teatristas, investigadores y espectadores que viajan a Bolivia para ver los espectáculos o asistir a talleres y seminarios. Y el grupo representa a Bolivia en giras internacionales. Si bien la composición del grupo se ha modificado y actualmente no está integrado predominantemente por extranjeros, el oficio teatral es, como Eugenio Barba lo ha definido, “una profesión de exilio”. Esta ponencia analiza el sentido de pertenencia de los miembros del Teatro de los Andes, su contribución a la creación de la identidad cultural boliviana y la marginalidad a la que el gobierno reduce al grupo con la falta de apoyo económico. Teatro de los Andes se posiciona como lo que Pierre Nora llama “lugar de la memoria” para Bolivia y, mientras que el estado se beneficia de dicho aporte cultural, el gobierno no favorece el desarrollo de esta labor.

## Presentación

Dice Víctor Shklovsky que Yuri Olesha contaba esta fábula:

*Un escarabajo se enamora de una larva; ésta muere y se cubre con el sudario del capullo. El escarabajo se queda firme junto al cadáver de la amada. Un día, el capullo se rompe y sale una mariposa. El escarabajo la odia porque le ha sacado el lugar a la larva, la ha matado. Quizás, hasta querría asesinarla, pero acercándose ve unos ojos que conoce, los ojos de la larva.*

*Los ojos han permanecido.*

*Lo viejo permanece en lo nuevo; no sólo se reconoce, sino que adquiere un significado nuevo, una función diferente. (Šklovskij, pp. 16-17)*

¿Cómo no ver en Teatro de los Andes al organismo vivo en continua transformación en el que, a pesar de los cambios, puede hoy reconocerse al mismo ser que se originó en 1991? ¿Cómo no encontrar en tantos estudiosos de Teatro de los Andes al escarabajo que quiere aferrarse a la primera versión de este ser? Quienes han tomado la posta no son los fundadores del grupo. Hoy, Teatro de los Andes es Alice Guimarães y Gonzalo Callejas.

Desde Italia, tres extranjeros llegaron a Bolivia para fundar un grupo teatral en un medio rural: César Brie, actor, director, y dramaturgo argentino de treinta y siete años; Naira González, actriz argentina de veinte años; y Giampaolo Nalli, administrador del grupo, italiano, de cuarenta y siete años. Brie tenía la experiencia de la Comuna Baires, grupo teatral argentino perseguido por la dictadura, por la cual el actor se exilió con sus compañeros en Italia en 1974. La unidad del grupo se rompió al año siguiente de establecerse en Milán. Sin embargo, Brie valora cómo formó un lazo con uno de los miembros durante la ruptura del grupo y su rebelión contra el director. Brie se refiere a la importancia de los principios: “Sentía también que nos unía algo que sólo puedo definir como actitud ética. Nunca íbamos a hacer algo por conveniencia” (Brie, 2007, p. 167). En 1975, Brie fundó un grupo teatral, Tupac Amaru, del que Nalli formó parte. Cinco años después, participó en el grupo Farfa, dirigido por Iben Nagel

Rasmussen, a quien Brie se refiere como su verdadera formadora. También, trabajó con el Odin Teatret en Dinamarca hasta 1990. Entre sus espectáculos más destacados con Teatro de los Andes están *Las abarcas del tiempo* (1995), *La Iliada* (2000), *En un sol amarillo* (2004), *Otra vez Marcelo* (2006) y *La Odisea* (2008).

González había trabajado de niña en el teatro itinerante de su padre, Teatro Runa, que recorría Bolivia actuando con máscaras y títeres para los mineros y los campesinos, y presentando un programa de alfabetización para niños. Sus padres demostraron un fuerte compromiso político, siendo la madre una de las desaparecidas por la dictadura argentina. Después de ver en Buenos Aires a César Brie e Iben Nagel Rasmussen dirigidos por Eugenio Barba en *Matrimonio con Dios* (1986)<sup>10</sup> en Buenos Aires, González pasó a ser alumna de estos dos actores a los dieciséis años trasladándose a la sede del Odin Teatret en Dinamarca, y participando en sus espectáculos (*Talabot*, 1988, y *Habitaciones en el palacio del emperador*, 1988). En 1990, Brie y González se fueron juntos del Odin Teatret a Italia, donde presentaron *El mar en el bolsillo* (1989) y *Romeo y Julieta* (1991). Así recuerda González los planes de Brie: “César deseaba desde hacía años construir su teatro en América del Sur. En los últimos tiempos del Odin todo lo que hacía era para este proyecto: los ahorros, los viajes a los países andinos, los contactos, los libros que leía” (2006, p. 53). Formando parte de Teatro de los Andes, *Colón* (1992), *La leyenda del mar* (1992) y *Cancionero del mundo* (1993) fueron los tres espectáculos en los que González actuó y *Federico García Lorca* (1993), el espectáculo que dirigió antes de escindirse del grupo y volver a Italia para continuar su carrera artística.

---

<sup>10</sup> González recuerda así el espectáculo que vio: “Los dos amantes avanzan hacia el público para saludar, viejos, fieles, con los ojos fijos en el futuro quizás. De pronto, se dan vuelta. Están cubiertos con un gran chal florido, lo único que queda para proteger su amor. A pasitos, se alejan con un sueño nunca realizado a sus espaldas.” (Gonzalez, 2006, p. 21)

Los tres fundadores tenían experiencia en la creación colectiva y habían trabajado en centros sociales en Italia<sup>11</sup>. Juntos desarrollaron una estética y una estrategia de supervivencia que caracteriza al Teatro de los Andes como comunidad artística. Bolivia era un país en que el teatro estaba presente de dos maneras: como representación ritual estrechamente ligada a la vida diaria y como teatro amateur. El teatro profesional no existía. Brie, González y Nalli querían dedicarse al teatro y vivir del teatro sin depender económicamente de ninguna entidad. Tuvieron que crear un público, atraer a jóvenes para entrenar más actores, y en la paz de la Bolivia rural, crear sin restricciones de tiempo para presentar su trabajo en el país y en el exterior.

Teatro de los Andes tiene un proceso creativo que incluye el entrenamiento diario de los actores, que tienen formación en varias disciplinas y desempeñan funciones en otros rubros, incluye el trabajo colectivo y funde prácticas de vanguardia y tradicionales, e incluye la búsqueda de una identidad “que tenga el rostro de todos los que aquí trabajamos” en palabras de Brie (Brie, 2003, p. 125).

El trabajo del grupo fue recibido con entusiasmo en Bolivia por el público urbano y por el público de zonas rurales. Con los campesinos, el grupo ha practicado lo que Eugenio Barba llama trueques: intercambio de prácticas culturales, que son tradicionales en el caso de los campesinos y artísticos en el caso del grupo teatral. Teatro de los Andes ha enriquecido sus creaciones con la música, los instrumentos, las historias, los personajes, las artesanías y las tradiciones culturales andinas. Los antropólogos chilenos, Gabriel Martínez y Verónica Cereceda, que habían trabajado con los indígenas fundando un grupo teatral en áreas rurales, compartieron su conocimiento con Brie<sup>12</sup>. Así explica Brie la incorporación de la cultura tradicional andina al trabajo del grupo:

---

<sup>11</sup> El padre de Naira González, Edgar Darío González, actor y titiritero, formó parte de la Comuna Baires, al igual que Brie.

<sup>12</sup> Fernando Marchiori señala el apoyo de estos dos antropólogos, creadores del Teatro del Kollasuyo en los años sesenta, y del antropólogo Tristan Platt como fundamentales para el Teatro de los Andes (Marchiori, 2003, p. 65).

*No se trata, para nosotros, de encontrar raíces perdidas, sino de convivir a través de nuestro trabajo con las diversas raíces de quienes forman parte de nuestro teatro y de la tierra en que estamos trabajando. Si no poseemos raíces, reconocemos que éstas nos habitan. Y buscamos construir un nuevo diálogo.* (Brie, 1998-1999, p. 200)

Teatro de los Andes es el primer grupo profesional en incorporar estos elementos culturales y mostrarlos como un valor en el escenario de Bolivia y en el exterior.

Una estrategia importante que Teatro de los Andes ha desarrollado es ofrecer talleres para jóvenes de Bolivia y de diversos países. Esto contribuyó a crear un público cuando recién empezaron, ha sido un semillero de nuevos miembros y es una fuente de ingresos también. Pronto, el grupo estuvo compuesto por actores de Italia, Polonia, España, Bolivia, Argentina y Brasil. La multiculturalidad ha sido, desde el principio, una característica de Teatro de los Andes, con miembros de diferentes países y miembros bolivianos pertenecientes a diferentes culturas, aymará y quechua.

Durante los primeros años, el grupo estaba estructurado como comunidad. Los miembros vivían juntos y trabajaban ocho horas diarias en sus espectáculos en una vieja granja cerca de Sucre<sup>13</sup>. Luego, se mudaron a la ciudad y continuaron trabajando en su sede. Sin embargo, el principio que más se ha destacado y mantenido en Teatro de los Andes es que la toma de decisiones se comparte y que la creación es colectiva. Los actores siempre han tenido otras funciones como estar a cargo del vestuario, la música, la escenografía, la pedagogía o la difusión

---

<sup>13</sup> Brie describe así la arquitectura de la sede en 1998: “[H]ay un gran galpón de 18 metros por 9,50 en el que se preparan los espectáculos, se entrenan los actores y se construyen las escenas. Esta casa, que estaba abandonada, fue prácticamente reconstruida por los actores que junto a obreros calificados han reconstruido techos, edificado habitaciones e instalado todo el sistema eléctrico. En la casa hay una huerta que se cultiva y de la que se obtiene una parte para cubrir las necesidades y otra parte para la venta. Hay un depósito para vestuario y luces, una segunda sala de trabajo (una vieja capilla de esta antigua casa señorial), una biblioteca, un laboratorio de fotografía en blanco y negro, dos oficinas, una cocina-comedor, 11 dormitorios y 6 cuartos de baño.” (Brie, 1998/1999, p. 201)

de los espectáculos y talleres. Y sus procesos de creación se caracterizan por emplear largos períodos de tiempo, de un año o más.

La composición de Teatro de los Andes ha pasado por varias etapas. Primero, la comunidad teatral se formó con los tres fundadores, dos actores italianos, uno español y dos bolivianos: Lucas Achirico y Gonzalo Callejas. Alicia Guimarães, actriz brasileña, se incorporó en 1998, junto con otros cuatro participantes de un taller que duró casi un año. En 2010, César Brie, el director y dramaturgo del grupo, que escribía los textos en base a las creaciones de los actores, se separó del grupo. A partir de entonces, los miembros fueron Guimarães, Callejas, Achirico y Nalli hasta que éste falleció en 2017. En 2018, Achirico se fue a Polonia.

Después de la partida de Brie, Teatro de los Andes ha realizado direcciones colectivas del grupo con cada uno de los directores invitados en los espectáculos que tienen en repertorio: *Hamlet de los Andes* (2012), dirigido por Diego Aramburo, *Mar* (2015), dirigido por Arístides Vargas, y *Un buen morir, del amor y otras iluminaciones* (2018), dirigido por Elías Cohen. Actualmente, preparan *Ñanta Awaspa (Tejer el Camino)* trabajando sobre la cosmovisión andina y utilizando el quechua (Lanza, 2024 y Daza, 2024). Desde 2024, han hecho presentaciones ante público campesino y urbano para recibir impresiones y comentarios sobre este trabajo que está en proceso. También, han hecho colaboraciones con otros artistas o grupos como Teatro El Animal.

Durante los dieciocho años de la dirección de Brie, Teatro de los Andes impactó al mundo con sus espectáculos en gira suscitando una cálida recepción de público y crítica y originó interés por el teatro entre los jóvenes bolivianos que se entrenaron en sus talleres y luego formaron sus propios grupos. Sin embargo, los éxitos alcanzados no tuvieron eco en las instituciones gubernamentales, aunque esta indiferencia no era dirigida a Teatro de los Andes en particular. A pesar de los reclamos de los teatristas, como la solicitud de plan de emergencia de la Coordinadora Nacional de Teatro durante el cierre de actividades de 2020 o el “Manifiesto para seguir sembrando, para seguir soñando” de 1997 (Aimaretti,

2014, pp. 55-56), el gobierno ha apoyado poco al teatro y a las artes en general, mientras que los municipios los han promocionado algo más (Ardaya et al., 2010)<sup>14</sup>. La política establecida con respecto al arte no ha tenido en cuenta a los artistas que trabajan en el país. Por ejemplo, cuando en 2012 se creó el Sistema Plurinacional de Registro de Artistas Bolivianos, los artistas ciudadanos como Callejas y Achirico quedaron exentos de impuestos, mientras que Guimarães y Nalli quedaron excluidos por tener la nacionalidad brasileña e italiana respectivamente. Ésta fue una forma en que el estado no facilitó la tarea, ignorando la importancia de la multiculturalidad del grupo y desestimando la paradoja de que un grupo integrado también por extranjeros contribuyera a construir la identidad nacional y representara al país en el exterior.

A partir de 2016, tuvo lugar el reconocimiento a la calidad artística del grupo por parte de autoridades gubernamentales y municipales de Bolivia: Premio Eduardo Abaroa 2016 a mejor espectáculo (*Mar*) del Ministerio de Culturas, Premios Raúl Salmón de la Barra 2018 en cuatro categorías (*Un buen morir*) del Gobierno Municipal de La Paz, Premio Eduardo Abaroa 2019 a mejor obra (*Un buen morir*). En 2017, la ciudad de La Paz organizó un festival-homenaje para celebrar los veinticinco años del grupo cumplidos el año anterior. Por otra parte, en 2017 también la dramaturga italiana Giulia D'Amico<sup>15</sup> publicó un libro sobre el proceso de formación del actor en Teatro de los Andes, que en 2019 salió en español y se presentó en Bolivia.

En 2022, el Centro de la Revolución Cultural de la Fundación Banco Central de Bolivia y la Municipalidad de Sucre lanzó las Convocatorias de Fomento a la Productividad Cultural y a la Creación Artística. Teatro de los Andes recibió este beneficio que ha contribuido, en forma parcial, al proyecto de *Ñanta Awaspá (Tejer el Camino)* en 2024. Hasta el momento, el grupo había trabajado sin ningún aporte

---

<sup>14</sup> En 2021, La Escuela Nacional de Teatro estuvo a punto de cerrar al no recibir los fondos que la alcaldía de Santa Cruz debía aportar en los tres años anteriores (Mamani Lima, 2021).

<sup>15</sup> Giulia D'Amico participó en los talleres del grupo y estuvo a cargo de la dramaturgia y fue asistente de dirección de Diego Aramburo en *Hamlet de los Andes*.

oficial boliviano<sup>16</sup>. El gobierno pasó de desatender la actividad teatral a intervenir en la producción artística mediante lo que Jorge Dubatti denomina territorialismo, en el sentido de una utilización de la territorialidad con objetivo ideológico (Dubatti, 2020). El plan de festejos por el bicentenario de Bolivia incluye una actividad denominada “Teatro Itinerante sobre historia crítica de Bolivia” que supone un texto teatral sobre la historia del país con un enfoque revisionista llevado a escena por múltiples compañías por todo el país (Portal Bicentenario de Bolivia). En lugar de apoyar a los teatristas atendiendo específicamente a su calidad artística, el gobierno busca que los artistas trabajen moldeando una visión de la historia boliviana. En *Trazo escénico*, múltiples actores, directores, dramaturgos entrevistados concuerdan en que los cambios políticos que se produjeron a partir de 2006, a los que les reconocen sus méritos, no convocaron a los teatristas, y los autores afirman la importancia de que “el teatro deje de ser entendido sólo en tanto su función social, y se comprenda como un lenguaje, tanto escritural como escénico, y un mundo en sí mismo” (Ardaya et al., 2010, p. 105). En realidad, en su labor de más de treinta años, Teatro de los Andes ha presentado una visión crítica de la historia boliviana en muchos de sus espectáculos.

Teatro de los Andes, desde su fundación, viene cumpliendo esa función que el gobierno quiere promover. Bastaba percatarse e incentivar su actividad sin poner obstáculos. La percepción de Teatro de los Andes como una referencia identitaria para los bolivianos ya se ha manifestado de parte de actores y directores que señalaron la importancia de la temática de *Mar* (2015) y recomendaron la financiación estatal de giras de este espectáculo por Bolivia (Artistas abogan ..., 2015).

Para el gobierno, el aporte de Teatro de los Andes debería ser evidente no sólo a nivel nacional, sino internacional, ya que los reconocimientos y las premiaciones empezaron antes en el exterior con las nominaciones al premio

---

<sup>16</sup> Según Brie, los aportes al presupuesto del grupo de instituciones culturales extranjeras o embajadas no superaron el 10% hasta 1998 (Brie, 1998-1999, p. 201). Aimaretti señala los aportes de la fundación francesa BNP Paribas con un 25% del presupuesto entre 2000 y 2002 (Aimaretti, 2014, p. 44).

Ovation (2008) del Teatro Kirk Douglas de Los Ángeles, los premios Gallo de La Habana de Casa de las Américas y Premio Mayor Teatro del Mundo de la Universidad de Buenos Aires, ambos de 2014.

En Bolivia, las prácticas ancestrales están muy vivas y se acentúan por las condiciones que crean los Andes y la ausencia del océano. Los bolivianos practican la tradición manteniendo viva la memoria día a día. Han preservado lo que Pierre Nora definió como “ambientes de memoria reales” en oposición a “sitios de memoria” (Nora, 1989, p. 7). Estos últimos son intentos deliberados de documentar la historia vivida: museos, archivos, libros, monumentos, himnos nacionales, símbolos, figuras, etc. Los sitios de memoria son necesarios cuando la sociedad se distancia de sus ambientes de memoria real, que son “espacios en que la memoria es parte real de la experiencia cotidiana” y “[una] repetición ritual de una práctica eterna en una identificación primordial de acto y significado” (op. cit., pp. 1 y 8). Cuando Teatro de los Andes trabaja sobre la pérdida del mar, los ritos relativos a la muerte en la cultura andina, los desaparecidos por las dictaduras latinoamericanas, la corrupción en la apropiación indebida de fondos para los damnificados en el terremoto de 1998, o cuando usa la lengua quechua<sup>17</sup>, participa en la construcción de la identidad boliviana de forma intencional. Brie establece como parte de su cometido “atravesar un país destrozado étnica, cultural y socialmente, representando para diversas clases y dialogando con diversas culturas [...] y colaborar en construir un teatro nacional” (Brie, 1998/1999, p. 201). Sus espectáculos presentan un intento consciente de registrar la cultura boliviana; ante un público nacional, esta función es histórica. Ante el público extranjero, se convierte en un lazo cultural a través de la geografía. Cuando Teatro de los Andes actúa para públicos extranjeros, el grupo es Bolivia. Contribuye a establecer la relación de Bolivia con su pasado y a presentar esta relación en el exterior. Teatro de los Andes no sólo crea un sitio de memoria para Bolivia, sino que involuntariamente se ha convertido en un objeto material, funcional y

---

<sup>17</sup> Subraya Federica Rigliani que *En la cueva del lobo* (1998) se representó en quechua en Potolo (Rigliani, 2013). *Nanta Awaspá (Tejer el Camino)* se está preparando en quechua actualmente.



simbólico<sup>18</sup>, un sitio de memoria en sí mismo, que el gobierno podría valorar y atesorar.

## Referencias

Aimaretti, M. G. (2014). Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo

“Teatro de los Andes” y César Brie. *Telón de Fondo*, 19, 40–82.  
<https://doi.org/10.34096/tdf.n19.6624>

Ardaya, S., Gonzalves, P., & Rodríguez, G. (2010). *Trazo escénico. Exploración y perspectivas del teatro en Bolivia, 2000-2010*. La Paz: Plural.  
Artistas abogan por mayor difusión de la obra Mar. *Correo del Sur*. 3 de mayo, 2015. <https://correodelsur.com/cultura/20150503/artistas-abogan-por-mayor-difusion-de-la-obra-mar.html>

Brie, C. (2007). *La vocación*. La Paz: Plural.

Brie, C. (2003). Per un teatro necessario. En *César Brie e il Teatro de los Andes*. 121-125. Milán: Ubulibri.

Brie, C. (1998-1999). Sul Teatro de los Andes. En *Teatro e storia*, 20-21, 199–207. [https://www.teatroestoria.it/indici.php?id\\_volume=83](https://www.teatroestoria.it/indici.php?id_volume=83)

Daza, C. 22 de octubre, 2024. *Pallay Tercer Movimiento, Gonzalo Callejas de Teatro de los Andes*. En Radio París La Paz, La Escoba Cultural. Spotify.  
<https://open.spotify.com/episode/12EZONf3aR3HkxbdWflZvn>

---

<sup>18</sup> Pierre Nora señala estos tres elementos de los lugares de memoria que no necesariamente se presentan juntos en cada lugar de memoria. En el caso del elemento simbólico, Nora establece una división entre lugares de memoria dominantes, los que generalmente son impuestos por el poder, y los lugares de memoria dominados, en los que “se encuentra el meollo de la memoria” (Nora, 1989, p. 22-23) como es el caso de Teatro de los Andes.

D'Amico, G. (2017). *La formación dell'attore. Una finestra sul fare, insegnare ed essere del Teatro de los Andes*. Lavagna, Ge.: Zona.

Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad: Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.

Gonzalez, N. (2006). *La voce che disegna l'orizzonte: Conversazione con Naira Gonzalez*. (V. Tinnirello, Ed.). Roma: Editoria & Spettacolo.

Lanza, C. Pallay II Movimiento: Teatro de los Andes en Potolo y en quechua. *Rascacielos*. 6 de agosto, 2024.  
<https://www.revistarascacielos.com/2024/06/08/pallay-ii-movimiento-teatro-de-los-andes-en-potolo-y-en-quechua/>.

Mamani L, M. Teatro en Bolivia: un movimiento cultural que necesita expandirse. *La Octava*. 26 de julio, 2021.  
<https://laoctavabo.com/2021/07/26/teatro-en-bolivia-un-movimiento-cultural-que-necesita-expandirse/>

Marchiori, F. (2003). *César Brie e il Teatro de los Andes*. Milano: Ubulibri.

Nora, P. Between Memory and History: Les Lieux de Memoire. *Representations*. 26. Primavera 1989. 7-24.

Rigliani, F. (2013). Teatro di confine. *Rivista Anarchica*. 380.  
<https://www.arivista.org/riviste/Arivista/380/101.htm#.f>. Teatro Itinerante sobre historia crítica de Bolivia. Portal Bicentenario de Bolivia.  
<https://bicentenario.preprod.agetec.gob.bo/teatro-itinerante-sobre-historia-critica-de-bolivia/>

Šklovskij, V. (1968/1929). Introduzione. En J. Tynjanov, M. Marzaduri (Ed.), & S. Leone (Trad.), *Avanguardia e tradizione*. 5–22. Bari: Dedalo.

**7MO CONGRESO  
IBEROAMERICANO  
DE TEATRO**

 **FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DE TEATRO DE  
MANIZALES**

[WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM](http://WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM)

**MESA 5:  
ANÁLISIS DRAMÁTICO Y ESPECTACULAR (III)**

## El teatro político de las dramaturgas argentinas

Dra. Elena Bisso

Griselda Gambaro es la autora más representativa del teatro político de las dramaturgas argentinas y su producción se extiende entre 1963 y 2014. Sus obras fueron interpretando los acontecimientos argentinos desde muy temprano.

Ante la pregunta de cómo se ha desarrollado el teatro político en las dramaturgas argentinas luego de su obra es necesario ahondar en la profusión de autoras y la diversidad de sus ideologemas críticos.

También es necesario establecer una definición de teatro político y César de Vicente Hernando lo ha sintetizado como una forma productiva cuyo objeto de indagación específico es el poder, al que presenta mostrando las relaciones sociales que lo determinan y tiene una teoría histórica que analiza las condiciones materiales del poder. (Vicente Hernando, 2018: 14)

En la frondosa producción de las dramaturgas argentinas encontramos una multiplicidad de formas que enriquecen el teatro político: teatro de guerra, teatro de conciencia de minorías, teatro posdictadura, teatro que cuestiona la identificación partidaria, entre otros.

Con el objeto de establecer a qué nos referiremos con poder, en este análisis se adoptará el concepto de Discurso del Amo, formalizado por Jacques Lacan en su *Seminario XVII, (1969-1970) El reverso del psicoanálisis*, para referirnos a esa lógica totalitaria, un modo de lazo social que se caracteriza por creerse unívoco e imponer significaciones, y cuyo agente posee los medios de producción, el Amo. Esta formalización lacaniana nos permitirá abstraer los efectos del teatro político en su cuestionamiento del poder.

Las dramaturgas argentinas contemporáneas que se destacan por su teatro político son:

Griselda Gambaro con sus obras “El campo” (1967), “La malasangre” (1981), “Antígona furiosa” (1986), entre otras, son ejemplos de una escritura dramática que cuestiona el discurso del Amo,

Patricia Zangaro, con su obra “A propósito de la duda” (2000) que inauguró el Teatro por la Identidad;

Vivi Tellas creó el biodrama en el año 2002 forma que ha dado origen a una importante producción teatral posterior. En “Las personas” (2014), mostró las historias de vida de los empleados del Teatro Municipal General San Martín que subieron a escena, subvirtiendo la estructura jerárquica de una institución teatral oficial. Darles voz a sus habitantes es una decisión política que discute el Discurso del Amo institucional, produciendo nuevas significaciones, lo que en término de Gilles Deleuze en su elogio de Carmelo Bene, podría clasificarse como teatro de conciencia de minoría. (Deleuze, 2020:37)

Lola Arias que ha tenido una gran repercusión con su obra “Campo minado” (2016), en el teatro de guerra, Susana Torres Molina y su trilogía constituida por “Esa extraña forma de pasión” (2010), “La fundación” (2016) y “Un domingo en familia” (2019) claro exponente del teatro posdictadura y Adriana Tursi ha indagado en el peronismo con su obra “Los sirvientes” (2017) que trata la identificación partidaria desde de un ángulo más intimista que la obra que se analizará en este artículo, pero también comparte el recurso al personaje colectivo.

Ana Laura Suárez Cassino estrenó “El argentino perfecto” en 2017 y con su obra se opone a un presunto argentino ideal una serie de personajes nombrados por su lugar social que ilustran la diversidad de los argentinos de una época precisa y es el primer gobierno peronista ocurrido entre 1946 y 1955. El procedimiento de construcción de esta estructura dramática toma por referente el corto Jorge Lenth cuyo título es “El humano perfecto” (1967), en el que un hombre y una mujer son observados a partir de preguntas que en sí constituyen el enrarecimiento necesario para la creación de una significación distinta, la



*ostranenie* característica del formalismo ruso. El experimento que analizamos toma al ser humano como objeto de observación minuciosa en cuanto a su morfología, apariencia y acciones como si se tratara de una especie viviente desconocida en estudio de laboratorio.

Esta estructura dramática es propia del teatro político en tanto cuestiona una forma del poder y apunta contra la alienación partidaria que une a los integrantes de la masa con el líder, el argentino perfecto “aplaude de pie, aunque no haya entendido”.

En la sinopsis de la obra se anuncia la deconstrucción del “argentino ideal” por la vía de imágenes oníricas de la epopeya peronista por mediación de la imagen viva, esta última realizada por estos personajes que adoptan la forma del personaje colectivo.

El personaje colectivo o serial en “El argentino perfecto” es un recurso dramático formal que tiene por función llevar a la superficie de la representación la deconstrucción anunciada por la autora de un ideal peronista coagulado, la puesta en escena ocurre en un momento histórico crítico para este partido político debido a que el gobierno era ejercido por un representante de la oposición. La pregunta que ofrece la obra toca la responsabilidad ciudadana ante la decisión del voto, y se dirige a la diversidad de funciones sociales tradicionales peronistas. Es una lectura crítica de la vida política argentina y un llamado al análisis desalienado de las condiciones reales de vida de los ciudadanos.

El teatro escrito por mujeres es propicio para un teatro político crítico del totalitarismo, debido a que la estructura dramática femenina y la escritura tienden a la multiplicidad, por esta razón, encontramos obras con personajes colectivos como es el caso en esta selección presentada de: “A propósito de la duda” de Patricia Zangaro, “Las personas” de Vivi Tellas”, “Campo minado” de Lola Arias y “El argentino perfecto” de Ana Laura Suárez Cassino. Estas cuatro obras discuten el Uno del poder sirviéndose del personaje plural donde no hay un protagonista y,

al modo en que Deleuze, lo teoriza en Mil mesetas, se produce un devenir-mujer a partir de la pluralidad.

Se trata de un teatro político que cuestiona los mandatos anquilosados y abre preguntas involucrando al público. Se trata de un arte que invita, al viejo de modo de Piscator o Brecht, a socavar el autoritarismo.

## Referencias

Alemán, J. (2012) Soledad: Común. Políticas en Lacan. Buenos Aires, Argentina: Capital intelectual.

Badiou, A. (2015) Rapsodia para el teatro. (Molina-Zavallá, R. Trad.) Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora. Trabajo original publicado en 1990.

Deleuze, G. (2020) Superposiciones. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Lacan, J. (1992) *El seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del psicoanálisis*. (Berenguer, E y Bassols, M. Trad.) Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Leth, J. (1967) The perfect human. <https://youtu.be/lf4bW-kyCFM?si=M-UvR5D7zxZQ0tYW>

Luna, F. (1971) El 45: crónica de un año decisivo, Sudamericana, Buenos Aires.

Monti, S. (2008) El personaje colectivo en el teatro de Max Aub. En El correo de Euclides. Anuario Científico de la Fundación Max Aub. Barcelona, España: Fundación Max Aub.

Vicente Hernando, C. (2013) La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político. Madrid, España: Centro de Documentación Crítica (CDC)

Vicente Hernando, C. (2018) La dramaturgia política. Poéticas del teatro político. Madrid, España: Centro de Documentación Crítica (CDC)

**La teatralidad en la crónica: mirada trágica como puesta en escena de la imaginaria república hispanoamericana en *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez**

Por: Frances Arroyo-López

frances.arroyo1@upr.edu

*Universidad de Puerto Rico*

*Sánchez efectúa, por arte metafórico,*

*una reencarnación directa de Antígona*

*a tenor con un estilo épico...*

*que se sirve de actualidades para intensificar,*

*por contraste con la esencialidad del drama griego,*

*la universalidad del acto puro de amor*

*sacrificado por la tiranía*

Francisco Arriví, dramaturgo puertorriqueño

**I. Empecemos por donde se empieza siempre... (PSAP, 13).**

Para esta investigación estaremos analizando *La pasión según Antígona Pérez* (1968) del dramaturgo puertorriqueño Luis Rafael Sánchez como uno de los textos más relevantes de la generación del 70 en la literatura puertorriqueña e hispanoamericana. Recordemos que muchos de nuestros mejores escritores nacionales son cronistas, pues han sentido el llamado urgente de asumir esa mirada del “yo” para acercarse al Otro, a la comunidad; para crear una historia colectiva desde los ojos de la nación. Esta generación también conocida como los contra-

canónicos, reconstruyó el mito *narracional* desde la mirada, al ocuparse de inmediato al llamado urgente de evolucionar tal discurso obsoleto, descuartizándolo por ser esencialista y desconocer la contemporaneidad. Los escritores épicos de la generación del 70 en Puerto Rico comienzan con la misión de reescribir el mito nacional, que, en el caso particular de *La pasión según Antígona Pérez*, el escritor Luis Rafael Sánchez, logra reinterpretar el mito clásico griego y hasta reescribirlo a un mito hispanoamericano.

Como parte de esta reconstrucción e innovación del mito por los escritores de la generación del 70, Sánchez en *La pasión según Antígona Pérez* crea una nueva forma de contarnos su historia al combinar dos géneros literarios: la crónica y el teatro. En ambos se comparten su principal función de contar una historia sea real o imaginaria. Pero además son géneros que se acercan porque ambos construyen su escenografía de palabras en torno a la presencia de cuerpos. Esas imágenes descritas a través de la palabra, desde monólogos, diálogos hasta acotaciones, van convirtiendo las crónicas en una puesta en escena por los signos y los elementos de producción que le acompañan. De ahí nos adentramos a la relación compleja entre la letra y el poder dentro del contexto de la escritura. La crónica está diseñada para ser leída, para provocar la imaginación del evento narrado, mientras que el teatro está hecho para ser representado. Entonces, en *La pasión según Antígona Pérez*, Antígona entra en la obra como la figura del cronista “paseante” que, desde su encarcelamiento, a través de los ritos del espectáculo teatral, nos traslada hacia múltiples espacios de acción. A partir de ese traslado es que la mirada cronista tiene el control de lo que ve y quiere expresar para su propia puesta en escena. Como bien menciona María Elena Rodríguez Castro sobre el rol del cronista: “*Pasear, primero la mirada y luego su morada, es exponer los límites visionarios de esa voz, como reclamo de representación, así como exponer el ilusorio “yo de conjunto” (78)*. Antígona Pérez desde la escenificación de su propia pasión se vuelve parte del espectáculo que decodifica, convirtiendo a la imaginaria República de Molina en un “nosotros”, paralelo con un “*Yo de conjunto*” que protagonizará la América tomada.



Antígona Pérez y Santiesteban asume la voz narrativa del “yo de conjunto” en su crónica dramática *La pasión según Antígona Pérez*. Es a través de sus monólogos, diálogos y escenas, que la cronista va recreando con imágenes una puesta en escena dramática de lo que más adelante se traduciría como los eventos previos a su fusilamiento. El dramaturgo Luis Rafael Sánchez resalta todo un alto nivel de elementos llenos de teatralidad para capturar la composición teatral-fotográfica de la fatalidad de las Moiras. Esas imágenes descritas a través de la palabra que van convirtiendo esta crónica dramática en una puesta en escena por los diversos signos que le acompañan. Estudiemos detenidamente esta relación entre la fotografía y la palabra en la siguiente acotación textual estipulada por Luis Rafael Sánchez en *La pasión según Antígona Pérez*:

*De repente, docenas de páginas levantan raudo vuelo por todo el espacio escénico...Por todas las vías de acceso asoman curiosos que forman una histérica multitud de doscientas cabezas en persecución de las páginas...Los periodistas – cinco hombres fornidos, elásticos, vestidos con pantalón oscuro y chaqueta deportiva...en carrera desenfrenada...La multitud lee vorazmente las páginas del periódico que ha logrado alcanzar. (PSAP, 14-15).*

La detallada descripción teatral-fotográfica de la entrada de la multitud y los cinco periodistas ya nos establece la atmósfera y el entorno que predominará en *La pasión según Antígona Pérez*. Es en esas páginas del periódico amarillista que la multitud puede alcanzar, donde, cómo propone Roland Barthes, existe la fotografía con código. La imagen se convierte en la “trampa” para capturar los ojos del lector/espectador. Nos menciona Juan Duchesne Winter sobre la mirada que: “Al escribir se ubican objetos para ser mirados y se les proporciona la subjetividad de una mirada. Cada letra o palabra es un acontecimiento visto y lo visto es letra y palabra leída” (15).

Comencemos por visualizar lo que sería la puesta en escena de una crónica dramática y la nación como metáfora de la América amarga. La acción se divide en dos partes con una estructura de acto largo en formato circular. Menciono la circularidad porque es un elemento relevante en la estructura de esta puesta

escena por la repetición de movimientos, diálogos y acciones durante ambas partes de la crónica. Como, por ejemplo, Antígona Pérez como acotadora narra: *“El director y los intérpretes cuidarán de que el movimiento con el que cerrara el Primer Acto se repita en sus detalles más extremados al comienzo del Segundo.”* (PSAP, 87).

Antígona Pérez no solo nos narra los relatos de su pasión, desde el sufrimiento, la traición, el juicio y su fusilamiento; sino lo que significaría su muerte dentro de un contexto político. Con respecto a este tema, nos menciona Gloria F. Waldman en *Luis Rafael Sánchez: Pasión Teatral* (1988): Los niveles de interpretación de la obra son muchos incluso lo que decidimos llamar la “analogía Antígona-Cristo” o la “analogía mujer-salvadora” ...esta analogía Antígona-Cristo puede encontrarse a lo largo de toda la obra. La misma palabra pasión con su significado religioso de sufrimiento, establece la experiencia de Antígona dentro de un contexto religioso, bíblico. (G.W, 321).

La trascendencia de estos eventos que Antígona Pérez va construyendo como la figura del sujeto observador me traslada históricamente a los orígenes del teatro griego con el ditirambo. El filósofo griego Aristóteles le atribuye el origen del drama a la adoración al dios Dionisio y los cánticos de las odas al ritmo del ditirambo, el cual juegan un papel muy importante en las tragedias griegas presentadas en Atenas. Los ditirambos proveyeron la primera conexión entre el dios Dionisios y la representación teatral. Estas odas cantadas en su honor podemos observarlas en la participación de los coros trágicos de las obras interpretadas. Igualmente, entiendo relevante para esta ponencia, el restudiar los componentes de la estructura de la tragedia griega definida teóricamente por el mismo Aristóteles: *“La tragedia es, por lo tanto, una representación no sólo de una acción completa, sino también de incidentes que provocan piedad y terror”* (Aristóteles, 57). Desde *La pasión según Antígona Pérez* afloran los incidentes que a nuestra cronista le provocan los sentimientos de la piedad y el terror, los cuales proyectaría a sus espectadores desde el sótano donde está encarcelada. Este espacio de acción escénico delimitado por el dramaturgo Luis Rafael



Sánchez ya nos propone visualmente un juego de niveles que preestablece uno de los temas más relevantes: el poder moral versus el poder institucional. En el caso particular de la propuesta escénica ideal, la condenada a ser fusilada vive en el plano más bajo, mientras que el palacio donde reside el dictador, el Generalísimo Creón Molina estaría en el plano más alto del escenario. Es como si todos esos personajes que visitan a Antígona Pérez al sótano descendieran de un *deus ex machina*, máquina en el teatro griego que consistía en hacer descender sobre la escena a un dios que resolvía felizmente el enredo de la trama, y luego al culminar la visita, ascendieran nuevamente en dicha máquina: "*Pilar Vargas comienza a bajar las escalinatas que llevan al sitio de Antígona Pérez... La Primera Dama comienza a subir las escalinatas.*" (PSAP, 114-119). Se conceptualiza un arriba y un abajo que refuerza la estructura de poder del dictador en la obra. Ese contraste de niveles metafóricos del subir y bajar escaleras, *deus ex machina* contemporáneo, también desprende la imagen del espacio que comúnmente se delimita como el cielo y el infierno, o mejor dicho el prototipo social del bien y el mal.

Al estudiar los orígenes de la tragedia griega desde el ditirambo conectamos directamente con el ritual y sus odas en honor al dios Dionisio. Sobre los orígenes relevantes de nuestra cultura nos menciona Emir Rodríguez Monegal en *Carnaval/Antropofagia/Parodia* (1979) que: Desde los orígenes de nuestra cultura, el proceso brutal de asimilación de culturas ajenas, el choque producido por la violenta imposición de un punto de vista cristiano y feudal del mundo, más tarde la masiva importación de otra cultura ajena, todo esto llevó a formas extremas de carnavalización. (ERM, 407).

Entonces, en *La pasión según Antígona Pérez*, el dramaturgo Luis Rafael Sánchez nos propone al lector/espectador una carnavalización y hasta canibalización para la construcción de su crónica dramática. Desde el referente clásico más relevante con la tragedia griega de *Antígona* de Sófocles hasta los cuatro evangelios que describen la pasión de Cristo (*La pasión según: San Mateo*,



*San Marcos, San Lucas y San Juan*), es evidente que el dramaturgo recurre a la creación de un texto universal a partir de la intertextualidad.

Además, que, como parte de la tragedia griega, se descubre que existía un rol dramático muy similar al paseante cronista: el corifeo. Del latín *corypheus* y del griego *koryphaíos* y *koryphé*, surge el líder de un coro desde la cima o en lo más alto. A la misma vez el coro que lideraba estaba compuesto por multitudes que emitían un grito coral llamado *ritornello*.

Rápidamente se establece un diálogo entre el corifeo y el coro que más adelante evolucionará en la estructura de la tragedia griega. Primeramente, el coro pasa a estar compuesto de 12 a 15 cuerpos que representaban al pueblo, y luego, la separación del corifeo, convirtiéndose así en el primer actor. Pero regresemos a la función del corifeo, estos tenían una función dramática muy importante de liderar estas voces para lograr formar una opinión colectiva dentro de su espacio de acción delimitado llamado la *orchestra*. El corifeo asume el control de la voz dramática del pueblo para que, a través de la puesta en escena, se comunique al público las fallas del héroe trágico. Propongo como el dramaturgo Luis Rafael Sánchez se transforma en el corifeo dentro de una representación teatral que se adueña de la palabra como técnica de persuasión ante un pueblo que está viviendo una “tragedia”, que en este caso no es griega, sino hispanoamericana. En su crónica dramática *La pasión según Antígona Pérez* asume ese rol y se coloca la máscara de “multitud”. Recordemos que en esta crónica dramática hay dos coros: la multitud y los periodistas.

Estudiaré las intertextualidades en *La pasión según Antígona Pérez*, como el constante “juego” que nos propone Luis Rafael Sánchez entre el contenido y la forma, ese eje central de toda expresión artística de la generación del 70 en Puerto Rico. Sobre esta característica importante de esta generación nos menciona Elsa Noya en *Canibalizar la biblioteca* (2015): Esos escritores se lanzaron a la renovación de las formas narrativas y al trabajo con el lenguaje con el objetivo de rescatar lo popular, la lengua, las imágenes, la integración caribeña respecto de América Latina; también introducir temáticas nuevas sobre lo cotidiano, en la



relación hombre/mujer, entre mujer y entre hombres, a menudo desde una decidida perspectiva femenina y/o feminista. (18) Sánchez decide reinterpretar con múltiples miradas los reflejos de una América Latina desde el rito y su estructura tradicional en la tragedia griega, además de los conceptos del héroe trágico y la catarsis (purificación) desarrolladas por el filósofo griego Aristóteles en *La Poética* (siglo IV a.C.) y en las dos obras máximas del gran dramaturgo griego Sófocles: *Edipo Rey* (429 a.C.) y *Antígona* (441 a.C.). Para ello es necesario comenzar con la mención de las partes que componen la estructura de la clásica tragedia griega: “*Las partes integrales que la componen en base a su cantidad, o sea, los miembros separados en que se dividen son éstas: prólogo, episodio, éxodo y coro. En el coro se diferencian dos secciones: párodos y estásimo*”. (Aristóteles, 63) Debido a la brevedad de esta ponencia, estaremos limitándonos a discutir más a profundidad las partes de la estructura de la tragedia en donde participa el coro: el párodos, los estásimos y el éxodo.

### **El ritmo se apresta poderosamente... (PSAP, 15).**

Ahora pasaremos a la relevancia del prójimo en la segunda parte de la tragedia griega con el párados. Es el pueblo el que juzgará a nuestra cronista y asumirá la opinión de la masa humana que llamaremos el coro. Desde el párados, se delinea la entrada potente de esta multitud de personajes que se adueñan de la puesta en escena y de su lugar de acción principal (en el teatro griego denominado como *Orchestra*). En *La pasión según Antígona Pérez* existen hasta tres composiciones de coros, según mi punto de vista. Tenemos a la multitud como la representación de los habitantes de la imaginaria República de Molina, donde más adelante en el segundo acto, este mismo coro se subdivide en dos voces: mujeres y hombres, como dos cuerpos separados en ideologías y pensamientos. Mientras que la tercera composición del coro “hispanoamericano” (en vez de griego), es el que considero el más importante en esta pieza porque tiene todas las características del coro original de la tragedia griega. Ese componente que



directamente accionaban y reaccionaba a los eventos de la puesta en escena. Este último coro que he descrito serán los cinco periodistas que adelantan información relevante sobre hechos ocurridos tanto localmente como internacionalmente. Entre las notas periodísticas se encuentran los eventos locales de la pasión de Antígona Pérez y los asesinatos de líderes internacionales como el presidente John F. Kennedy y el defensor de los derechos civiles Martín Luther King, además de la muerte del Papa Juan veintitrés.

Estos cinco Periodistas estarán a cargo de manipular la información que circulaba en los medios de comunicación. Estos representaban a cinco medios considerados como prensa amarillista: Información, El Mundo, Excelsior, El Tiempo y Verdades. Así como anteriormente había señalado a Luis Rafael Sánchez como el líder máximo del coro de la multitud, en el caso particular de los cinco periodistas, el corifeo sería el Generalísimo Creon Molina. Esto debido a que el gran dictador del creonato, era el único que tenía el poder y control sobre la información que circular en dicha imaginaria Republica. Sobre el enmascaramiento de la violencia a través de la desinformación y estos cinco periodistas manipulados, nos recuerda René Girard que: *“En ocasiones la violencia presenta a los hombres un rostro terrible; multiplica enloquecidamente sus desmanes; otras al contrario, se muestra bajo una luz pacificadora, esparce a su alrededor los beneficios del sacrificio.”* (RG,44). Es por este aspecto de la violencia y su doble cara donde podemos identificar al heroe trágico de esta tragedia: la América alerta que sufre.

### **De todas partes surgen periodistas en hambre de ataque... (PSAP, 34)**

Mientras nos trasladamos a la cuarta parte de la tragedia “hispanoamericana” con los estásimos, es importante el mencionar que los episodio y los estásimos se estarían intercalando entre el transcurso de la tragedia. Por estásimos se entiende a la incorporación de las odas que formalizan las intervenciones del coro liderado por la poesía lírica. Una fuente de información sobre la historia representada por la voz y la dicción como método de exaltar el texto de forma poética. En el coro griego se cantaba y danzaba las odas trágicas



acompañadas de instrumentos musicales. En cambio, en *La pasión según Antígona Pérez*, el dramaturgo Luis Rafael Sánchez transforma la oda por cápsulas informativas por la intervención de los periodistas que le llevan información/desinformación a la multitud. Conviene recordar la opinión de Gloria F. Waldman en *Luis Rafael Sánchez: Pasión Teatral*:

*El papel de los periodistas como coro es un significativo ardid estructural que refleja preocupaciones técnicas tanto como temáticas. Su presencia representa un elemento innovador en la obra, así como sirve para reforzar una conciencia de la naturaleza corrupta del proceso político. Esta versión moderna del coro griego está ávida de noticias sensacionales acerca de Antígona...vemos una representación visual falsificada de las palabras y el espíritu de Antígona. (GW, 308).*

Por esa misma representación visual falsificada de las palabras que menciona G.F. Waldman, es que a mi entender en las interraciones de la multitud, es Luis Rafael Sánchez el corifeo de este coro. Como el líder de esta masa de cuerpos, el asume el rol protagónico al colocarse su máscara y manipular la opinión pública hacía la cronista y el espíritu de Antígona Pérez. Se produce una fusión entre la mirada del dramaturgo, la cronista, el coro y por ende el director escénico como figura líder de la puesta en escena y su conceptualización.

### **Tras un período tenso la música se corta abruptamente... (PSAP, 121).**

Ya nos acercamos a la caída despacio del telón, la última parte de la tragedia "hispanoamericana". El éxodo o mejor conocido como el fin de la tragedia, termina con la intervención del coro cantando sus líneas finales, mientras salen por el páradós (mismo lugar por donde entraron inicialmente). Comienza con la escena del fusilamiento de Antígona Pérez por mandato de Creón. Se avecina la catarsis de esta tragedia "latinoamericana". Esta muerte simbólica de la América/Cristo/Antígona (héroe trágico) se convertirá en su purificación. Sobre la muerte de Antígona, G. F. Waldman en *Luis Rafael Sánchez: Pasión Teatral* comenta: "*Su muerte puede interpretarse simbólicamente como un martirio*



*necesario para despertar a su gente para salvarlos de la superficialidad de sus vidas, de su adhesión, a los valores materiales y su alienación esencial respecto de sí mismos". (GW, 321). Una muerte que para algunos habrá sido violenta y sangrienta, mientras que para otros habrá sido el sacrificio y el vuelo de espíritu que salvará a toda América, convirtiéndose en un espejismo de la violencia y lo sagrado: "La fiesta se basa en una interpretación del juego de la violencia que supone la continuidad entre la crisis sacrificial y su resolución. Inseparable, ahora, de su desenlace favorable, la propia crisis se convierte en materia de recocijo." (RG, 129).*

Culmina la tragedia "hispanoamericana" cuando se asoman antes del sonido de los disparos, el coro de periodistas y la multitud. La multitud acusa un gesto de dolor, mientras el coro de periodistas comienza a comunicar después del fusilamiento sus respectivas noticias periodísticas, pero ahora desde otro tono, uno no tan sensacionalista, algunos hasta más tranquilos:

**Local:** La facinerosa Antígona Pérez, una de las más temibles delincuentes de la República, cumplió finalmente con su cita con la ley.

**Local:** La facinerosa Antígona Pérez confesó antes de su ejecución el lugar donde enterrara a los Tavárez. (PSAP, 122).

Soñamos que, como el "yo" del *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, la multitud haya estado despierto y atento a toda esta crónica dramática "hispanoamericana" de *La pasión según Antígona Pérez*. La lucha por desmentir la desinformación que promueven estos cinco periodistas (algo que es muy actual), es tan solo el comienzo de una nueva generación que recordará el inicio de esta crónica: *"El mural es sólo una cámara negra. Un chorro cónico de luz se estrella sobre la prisión de Antígona Pérez. El resto del escenario está sumido en sombra."* (PSAP, 13). Al igual que los escritores de la generación del 70 en Puerto Rico que asumieron una ruptura temática en nuestra literatura, la generación actual, está clara de que no asumirá una mirada bajo las sombras, que escuchará



como va subiendo la música y que se resistirá a que caiga el telón donde culminaría con esta tragedia que todavía, lamentablemente persiste.

¿APAGÓN?

## Referencias

Aristotle. *Poetics*. Penguin Classics, 1996.

Barthes, Roland. «El ensaje fotográfico». *Cuadernos de Cine Documental*, n.º 10, septiembre de 2016, pp. 86-98.

Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. Routledge, 2013.

Díaz, Luis Felipe. *La na(rra)ción en la literatura puertorriqueña*. Ediciones Huracán, 2007.

Duchesne Winter, Juan (ed.). *Las tribulaciones de Juliá*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.

Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Anagrama, 2005. Kowzan, Tadeusz. *Literatura y espectáculo*. Taurus, 1992.

Monegal, Emir Rodríguez. «CARNAVAL/ANTROPOFAGIA/PARODIA». *Revista Iberoamericana*, vol. 45, n.º 108-109, diciembre de 1979, pp. 401-12.

Noya, Elsa. *Canibalizar la biblioteca: debates del campo literario y cultural puertorriqueño (1990-2002)*. Ediciones Callejón: 2015.

Rodríguez Castro, María Elena. “Memorias conjeturales. Las crónicas mortuorias.” *Las tribulaciones de Juliá*. Juan Duchesne Winter, ed, pp.53-71. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.

Sánchez, Luis Rafael. *Escribir en puertorriqueño: Obras selecta*. Editorial Planeta Mexicana, 2024.

---. *La pasión según Antígona Pérez*. Editorial Cultural, 1985.

Vilar, Alicia. *Poética - Aristóteles*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Waldman, Gloria. *Luis Rafael Sánchez: pasión teatral*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1988.

## **Festa de Inauguração: traços políticos de uma encenação entre o lembrar e esquecer**

Lúcia N. Andrade

### **Resumo**

O presente artigo analisa alguns procedimentos de criação do espetáculo *Festa de Inauguração* (2019), do grupo brasileiro Teatro do Concreto, para dar relevo à memória como dispositivo político na construção da cena. O espetáculo tem como ponto de partida um fato ocorrido na capital brasileira em 2011, a descoberta de frases deixadas pelos operários que construíram o Congresso Nacional do Brasil, em 1959. Ao focalizar as visualidades presentes na encenação e o modo como a memória atravessa os procedimentos de composição, procura evidenciar a cena como amplificadora das ressonâncias das frases deixadas pelos operários e espaço de tensionamento das hegemonias dos monumentos e da história oficial. As reflexões são desenvolvidas em diálogo com as noções de memória propostas por Ivan Izquierdo (2006) e Ecléia Bosi (2003) e os aportes conceituais acerca das visualidades da cena desenvolvidos por Eduardo Tudella (2013) e Jacques Aumont (1993). A perspectiva metodológica adota a crítica de processos de Cecília Salles (2006) Por fim, as análises oferecem uma cartografia, a partir de três visualidades da encenação, em que os deslocamentos e fricções de tempo se plasmam em cena e nos convidam a indagar sobre aquilo que entra ou não na linha do tempo para contar a história.

Palavras Chave: encenação contemporânea, processo criativo, visualidades da cena, memória, política.

## I – Os achados

Uma reportagem de jornal, no dia 11 de agosto de 2011, revela memórias adormecidas. Frases escritas por operários que trabalharam na construção da capital do Brasil, Brasília, em 1959. As mensagens foram encontradas por consequência do tratamento dado a um vazamento de água no teto do Congresso Nacional. Ali, nas paredes de um fosso fechado por concreto, na parte superior do Salão Verde da Câmara dos Deputados, no ano de 2011. Palavras escritas, em 1959, por aqueles trabalhadores, a sua maioria operários da região do Nordeste do país que migraram em busca dos postos de trabalho na construção civil que lidavam, também, com a saudade de casa, da família. Uma presença evocando tempos de memórias e ressignificação.

As frases encontradas revelavam os sentimentos de amor, saudade e a perspectiva de otimismo com o futuro do País com aquela nova capital que seria inaugurada. Entra as mensagens estavam: "Só temos uma esperança: nos brasileiros de amanhã"; "Brasília de hoje, Brasil amanhã"; "Amor palavra sublime que domina qualquer ser humano" Nelson; "Saudade: palavra que nunca morre, quando morre fica arquivada no coração"<sup>1</sup>.

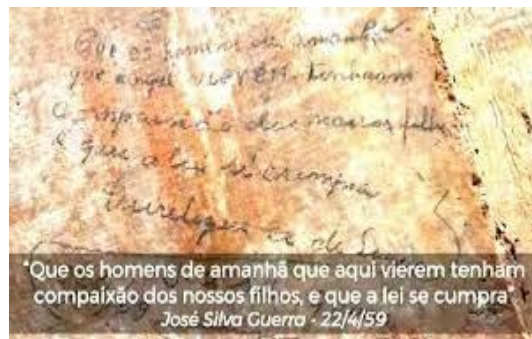
---

<sup>1</sup>. Frases escritas por trabalhadores que construíram a Capital do Brasil.

LOURENÇO, I. (2011, 11 de agosto). Descobertas frases deixadas por trabalhadores que construíram o Congresso Nacional. Agência Brasil, Empresa Brasil de comunicação. <https://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2011-08-11/descobertas-frases-deixadas-por-trabalhadores-que-construiram-congresso-nacional>.



**Figura 1** - Frases escritas dos operários



**Fonte:** José Cruz/Agência Brasil, 2011.

Na imagem, a única frase encontrada que consta a assinatura completa do seu autor e a data. Trata-se do operário José Silva Guerra. Ele, “era filho de trabalhadores rurais cearenses<sup>2</sup>. Estudou somente até ser alfabetizado, porque precisava trabalhar e ajudar no sustento de seus 12 irmãos”<sup>3</sup>, saiu de sua cidade natal, em 1959, trazendo operários para trabalhar no grande canteiro de obras da capital do País, Brasília que seria inaugurada oficialmente em 1960.

Nordestino, levou consigo, modos de ser e agir, estéticas, uma existência delineada por anseios, esperança e a saudade da esposa e dos oitos filhos que ficaram no Ceará. José Silva, foi para Brasília levantar o concreto, em meio ao barro vermelho, no cerrado poético, construir monumentos traçados pelo arquiteto Oscar Niemayer e testemunhar a inauguração da Capital do País, a história, a política, como, o Golpe, a Ditadura, a Censura e tantos outros acontecimentos.

As frases escritas no concreto, não estão expostas no Salão Verde do Congresso Nacional para apreciação de visitantes e nem mesmo para

---

<sup>2</sup> Cearense é designado para as pessoas que nascem no Ceará, estado do nordeste brasileiro.

<sup>3</sup> LOURENÇO, I. (2011, 11 de agosto). *Descobertas frases deixadas por trabalhadores que construíram o Congresso Nacional*. Agência Brasil, Empresa Brasil de comunicação. <https://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2011-08-11/descobertas-frases-deixadas-por-trabalhadores-que-construiram-congresso-nacional>.

homenagear os trabalhadores que construíram a capital, ou morreram nas obras de sua construção. Foram deixadas de modo insuspeito, como se eles já soubessem que as narrativas da classe trabalhadora fossem ter pouco espaço na história oficial. Palavras esquecidas e silenciadas no monumento, inscritas nos vãos do maior símbolo do poder do Brasil. Foi exatamente esse fato noticiado nos jornais que motivou o grupo Teatro do Concreto<sup>4</sup>, de Brasília, na criação do espetáculo *Festa de Inauguração* (2019).

As reflexões aqui propostas procuram lançar um olhar para esse processo de criação, identificando linhas de força, procedimentos e ressonâncias dessa encenação. A partir das contribuições da pesquisadora Cecília Salles (2006) acerca da crítica de processos, interessa pensar o desenvolvimento do trabalho artístico como um sistema: “o artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes, que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas” (Salles, 2006, p. 33).

Nessa direção, podemos pensar que o encenador Francis Wilker<sup>5</sup> e a equipe artística envolvida, tiveram as reportagens como um elemento disparador do processo e, o exame do percurso criativo empreendido e pode ajudar a revelar

---

<sup>4</sup> O Grupo, brasiliense, Teatro do Concreto foi fundado em 2003 e trabalha com performances e intervenções cênicas no espaço urbano, a partir do processo colaborativo, depoimentos pessoais dramaturgia própria, pesquisas e modos diferenciados de envolver o espectador. Em sua trajetória encenou, o *Diário do Maldito* (2006), *Borboletas tem Vidas Curtas* (2006), *Ruas Abertas* (2008), *Entrepartidas* (2010), *Festa de Inauguração* (2019), entre outros. As encenações estiveram presentes em festivais nacionais e internacionais.

<sup>5</sup> Francis Wilker, artista da cena, pesquisador, curador e professor da licenciatura em Teatro do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. É um dos fundadores do grupo brasiliense Teatro do Concreto, com o qual encenou, entre outros, *Diário do Maldito* (2006), *Ruas Abertas* (2008), *Entrepartidas* (2010), *Festa de Inauguração* (2019).

um sistema de procedimentos e transformações que resultaram na peça *Festa de Inauguração* (2019). Como podemos nos aproximar dos traços e pistas de um processo de criação? Neste caso, envolveu o meu diálogo informal com o encenador ao longo do processo criativo, a apreciação de ensaios abertos e rodas de conversas, bem como reportagens sobre a peça, análise de imagens, estudo do texto dramático da obra, críticas, entre outras fontes.

São esses gestos de pesquisa que me permitem uma aproximação com essa rede que os artistas tecem a cada nova obra. Retomando Salles, “a criação como rede em construção em diálogo com o pensamento da complexidade” (Salles, 2017, p. 29). Nesse movimento, me deparo com a intimidade de um percurso criativo que se torna imensidão ao possibilitar múltiplas abordagens, leituras e pontos de vista.

Neste estudo, destacarei a potência política e estética da memória como forte elemento nos procedimentos de criação da obra e o modo como a visualidade da cena procura plasmar determinadas questões abordadas e ampliar suas ressonâncias no encontro com espectadores.

## II – As águas da memória

A relação com a memória aparece como elemento estruturante em muitos dos procedimentos de criação do encenador Francis Wilker, sejam improvisações a partir de vivências das atrizes e atores, seja a demanda por uma cena que carregue o forte posicionamento dos artistas em relação a um tema ou questão. Um movimento em que a singularidade daquilo que foi vivido por cada sujeito é matéria prima da criação e de sua força poética e política, uma vez que o trânsito entre o íntimo e pessoal é também porta de entrada para o coletivo e social.

São as memórias que tecem quem somos, que desvelam vivências e sobrevivências, sensações e percepções, que habitam nos imaginários, nas narrativas, no ser. Para o pesquisador Ivan Izquierdo: “Cada ser humano é quem é, um indivíduo diferente de qualquer congênere graça justamente à memória: a



coleção pessoal de lembranças de cada indivíduo e distinta das demais, é única” (Izquierdo, 2011, p.12).

Nesse sentido, a pesquisadora Ecléa Bosi prepondera que a memória incide no tempo presente e no espaço da consciência do ser. Para a autora, lembrar “(...) não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje as experiências do passado” (Bosi, 1994, p.55). Esse movimento potencializa as reflexões sobre quem somos e agimos como ser e coletivos e incide nas perspectivas de futuro, conforme prepondera o pesquisador Ivan Izquierdo (2011):

*(...) Não só dizem quem somos, como também nos permite projetar o futuro; isto é, nos dizem quem poderemos ser. O passado contém o acervo de dados, o único que possuímos, o tesouro que nos permite traçar linhas a partir dele, atravessando, rumo ao futuro, o efêmero presente em que vivemos (p.11-12).*

Se a memória carrega as lembranças do passado e incide no tempo presente e nas perspectivas de futuro é nos jardins da vida que ela reverbera e se inscreve nas narrativas e na maneira de ser e agir do ser e dos coletivos. Esse complexo jogo que envolve o lembrar é mote no procedimento roda de conversas e uso de depoimentos pessoais dos integrantes do grupo sobre rupturas, silêncios, destruições e construções na vida pessoal de cada integrante e também na trajetória do próprio Teatro do Concreto. Provocações respondidas poeticamente por meio de textos, imagens, improvisações, ações performativas. Assim como o achado das frases dos operários, mais de meio século depois de terem sido escritas, provocou deslocamentos e abriu tempos, o jogo com a memória na sala de ensaio opera de modo semelhante. Seguindo esse pensamento, Ecléa Bosi (1994) ressalta.

*O passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando*

*o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (p. 47).*

Do “passado que vem à tona” e gera múltiplas camadas aos depoimentos dos atores – eles também sujeitos e testemunhas dos acontecimentos políticos que atravessam a história do país como, as ameaças à democracia, os golpes, os preconceitos, os apagamentos e tantos outros temas que motivaram os exercícios corporais, as improvisações, a criação de cenas, as performances e atravessam a dramaturgia inédita que foi criada para a encenação. Para o encenador, o mergulho nas águas da memória demanda dos atores “um alto grau de exposição ao compartilhar e dar tratamento cênico ao seu posicionamento e vivências significativas” (Wilker, 2018, p.161).

Para oferecer um exemplo mais preciso dessas articulações, vale registrar que um dos procedimentos realizados pelo grupo envolveu uma ação performativa no Panteão da Pátria e da Liberdade de Tancredo Neves<sup>6</sup>. Se o interior do monumento guarda imagens que fazem alusão aos heróis nacionais, na sua grande maioria homens brancos, em um dia de visita as atrizes e atores do Concreto caminhavam pelo espaço, paravam em um ponto e diziam em voz alta nomes que não figuram entre as memórias salvaguardadas naquele espaço, como o nome do grande ator negro Grande Otelo (Sebastião Bernardo da Costa) e de outras personalidades da riqueza cultural, política e intelectual do Brasil, na sua maioria pessoas negras, mulheres, indígenas, corpos que o empreendimento colonialista historicamente procura soterrar.

Para o encenador, essa ação num espaço simbólico da cidade permitiu “desenvolver procedimentos para desenterrar, revelar ou amplificar essas vozes do passado, é uma busca, pertinente dos encenadores que investigam as

---

<sup>6</sup> Monumento criado para homenagear a memória dos heróis nacionais e integra o conjunto cultural Três Poderes, Brasília, Brasil.

possibilidades poéticas da cidade” (Wilker, 2018, p. 92). Se o Monumento Panteão da Pátria e da Liberdade de Tancredo Neves foi construído para os guardados dos que inscreveram a história da Pátria do Brasil e para visitação do público, o procedimento adotado pelo grupo Teatro do Concreto, gerou uma prática daquele espaço no sentido de desenterrar os apagamentos, movimentando os integrantes do grupo e as pessoas que visitavam o espaço a romperem, momentaneamente, a lógica da visitação do museu. A intervenção criou outros movimentos corporais e visualidades, bem como, deslocou o modo de vivenciar o espaço da cidade, tensionando e friccionando a história contada e reverenciada nos monumentos.

A intervenção abre caminho para outras relações e práticas nos espaços e convoca atitudes. Para José Soeiro, [...], essa possibilidade de as pessoas e os seus corpos ocuparem um lugar diferente daquele que lhes foi prescrito e, fazendo-o, romperem a ordem social. É esse momento em que se assiste a uma quebra radical das relações de autoridade e de dominação e aos papéis sociais que elas pressupõem (Soeiro, 2012, p.5).

Esse foi um dos procedimentos que integrou o sistema ou rede de criação que resultou na encenação *Festa de Inauguração* (2019), uma arqueologia nas ruínas, nos tempos da humanidade, nos pedaços de placas tectônicas, nas cidades, nos monumentos, nas obras de arte e nos corpos humanos. Em meio as ruínas, os achados, fósseis sem cabeças e os discursos que nunca foram inaugurados.

No percurso da encenação a destruição e reconstrução como gesto para acordar memórias e inaugurar o que até então foi esquecido e apagado ao longo da história da humanidade e da cidade de Brasília. Como ressalta o encenador da peça: “Notamos que no percurso da humanidade, nas artes e nas trajetórias



personais, existem narrativas soterradas que precisam vir à tona e, normalmente, esse processo acontece por meio da destruição”<sup>7</sup>.

A partir dessas pistas sobre como o jogo entre memória, história, política, cidade, âmbito pessoal e coletivo foi tecendo o percurso do espetáculo em questão, a seguir, realizo um exercício que se afasta dos rastros do processo criativo para se direcionar ao encontro com a encenação de *Festa de Inauguração* (2019) que pude vivenciar como espectadora em diferentes sessões da peça ao longo do ano de 2019, na cidade de Brasília. O foco agora irá recair sobre as visualidades encontradas nessa encenação e algumas leituras sobre suas ressonâncias.

### III – Ressonâncias das visualidades da cena

O meu interesse pela visualidade parte da compreensão de que são agenciamentos que propiciam pausas no instante e o despertar das múltiplas camadas de tempos e os diferentes lugares que habitam em nós e nos espaços. Esse movimento demanda adentrar brevemente algumas noções conceituais acerca das visualidades da cena que, para além dos elementos técnicos e estéticos da encenação, como a iluminação, o figurino, a cenografia, textura, cor, entre outros, vêm, conforme propõe o pesquisador Eduardo Tudella, “sendo explorada há muito tempo no campo teatral a partir de características próprias de cada contexto em que se veicula, estabelecendo no palco e/ou espaço de apresentação aquilo que tem sido denominado como imagens cênicas” (Tudella, 2013, p.51).

A essa noção de imagens cênicas, é possível uma aproximação com aquilo que o teórico Jacques Aumont identifica na construção de imagens mentais, uma vez que, para cada espectador, o encontro com as imagens produzidas pela cena

---

<sup>7</sup> Jornal da Gente, Bárbara Dantini, 2019. Link:

<https://jornaldagente.tudoeste.com.br/2019/05/25/sesc-recebe-companhia-brasiliense-teatro-do-concreto/>. Acessado em: 10 ago 2025.

também envolve na sua produção de sentidos traços próprios de contexto, de repertórios individuais. Para Aumont, na construção de imagens mentais, “além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura)” (Aumont, 1993, p. 77).

Visualidades da cena criam dinâmicas entre as cores, as luzes, os sons, a temperatura, as formas de aparição, atmosferas, intencionalidade e presença que instigam as pessoas e despertam memórias e imaginários. A seguir apresentarei fragmentos da encenação e desenvolverei algumas reflexões a partir de três visualidades.

### - Quebrar o relógio

A peça inicia na frente de um espaço cênico, no meio da rua. As pessoas aguardam na expectativa do que ocorrerá. Um táxi para na frente do espaço em que a peça será apresentada e, do veículo, desce uma mulher com uma roupa executiva e uma máscara de dinossauro evocando o tempo. Ela olha as pessoas e o espaço, retira da bolsa um martelo e um relógio branco de parede, coloca-o no chão para o seu instante derradeiro e, com o martelo, convoca a inauguração ao destruir o objeto. Pausa no instante...

**Figura 2** – Início do espetáculo *Festa de Inauguração*



**Fonte:** fotografo Tiago Sabino, 2019.

O relógio guarda uma estrutura mecânica arquitetada para demarcar o tempo cronológico, presença constante em muitos monumentos do mundo ocidental, carrega em si um valor simbólico do tempo que testemunhou as

destruições, acontecimentos e tantas inaugurações. Quebrá-lo, em cena, significa parar o tempo e remete a abertura das camadas do tempo adormecidas e das que virão. Também coloca o público naquele instante, o da performance.

### - Destruir e ressignificar a exposição

A atriz com sua roupa executiva convida o público para entrarem no espaço cênico e pegarem martelos em uma caixa fixada na parede, o movimento remete à chegada dos operários na obra de construção. No caso, da encenação, as pessoas são convidadas para a atmosfera da destruição coletiva da exposição de miniaturas, em gesso branco, dos monumentos na história da humanidade. Pausa para a destruição....

Pedaços de gessos brancos ocupam a plenitude do espaço cênico reverberando a poeira do tempo. Testemunho da ruína que acorda os esquecimentos guardados nas memórias coletivas e individuais., como as frases dos operários da construção de Brasília. Momento da encenação que instiga as pessoas a ressignificar o espaço com novas criações.

**Figura 3** – público participando do processo de criação no Espetáculo Festa de Inauguração.



Fonte: Tiago Sabino, 2019.

### - Inaugurar os tempos e espaços

Nessa atmosfera, a atriz Gleide Firmino pega um microfone e começa a inaugurar pontos de vistas, achados arqueológicos, espaços esquecidos, as frases da parede do salão verde, entre tantos outros momentos singulares vividos e esquecidos pela humanidade. No discurso da atriz inaugura a frase do operário José Silva Guerra. Pausa para testemunhar a inauguração das “as águas profundas” da história humana.

**Figura 4** – Atriz Gleide Firmino no tempo da Inauguração



**Fonte:** Tiago Sabino, 2019.

#### **IV – Considerações**

A realização dessa cartografia, a partir de três visualidades, intituladas *quebrar o relógio*, *destruir a exposição*, *inaugurar os tempos e espaços* da encenação, dar relevo aos deslocamentos e fricções de tempo que se plasmam em cena e nos convidam a indagar sobre aquilo que entra ou não na linha do tempo para contar a história. As visualidades inscrevem tempos dos esquecimentos em meio as ruínas e a destruição, evocam o passado, a ressignificação e as subjetividades.

Memórias evocadas como matéria prima do processo criativo que delineiam as linhas de forças poética e política na encenação *Festa de Inauguração* (2019), do grupo brasileiro Teatro do Concreto.

## Referências

AUMONT, J. (1993). *A imagem*. Papirus Editora.

BOSI, E. (1994). *Memória e Sociedade*. Lembranças dos velhos. Companhia das Letras.

IZQUIERDO, I. (2011). *Memória*. Artmed.

LOURENÇO, I. (2011, 11 de agosto). *Descobertas frases deixadas por trabalhadores que construíram o Congresso Nacional*. Agência Brasil, Empresa Brasil de comunicação. <https://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2011-08-11/descobertas-frases-deixadas-por-trabalhadores-que-construiram-congresso-nacional>.

DANTINI, B. (2019, 25 de maio). *Sesc recebe companhia brasileira Teatro do Concreto*. Jornal da Gente, <https://jornaldagente.tudoeste.com.br/2019/05/25/sesc-recebe-companhia-brasiliense-teatro-do-concreto/>.

SALLES, C. (2006). *Redes da Criação: Construção da Obra de Arte*. Horizonte.

\_\_\_\_\_. (2017) *Acompanhamento de processos de criação: algumas reflexões*. Revista Aspás. 7(2), 27-39. [https://file:///C:/Users/Lucia%20Andrade/Downloads/raspas,+ASPAS\\_7.2\\_139967\\_PT.pdf](https://file:///C:/Users/Lucia%20Andrade/Downloads/raspas,+ASPAS_7.2_139967_PT.pdf).

SOEIRO, J. (2012). *Un ensayo de la revolución Teatro del Oprimido, teoría crítica y transformación social*. (p.5). <https://www.patathom.org/wp-content/uploads/2021/09/josesoeiro.pdf>.

TUDELLA, E. (2013). *Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo*. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador.

WILKER, F. (2018). *Encenação no Espaço Urbano*. Horizonte.





30 de septiembre al 3 de octubre, 2025  
Manizales-Colombia

# LA POLÍTICA Y LO POLÍTICO EN EL TEATRO IBEROAMERICANO

