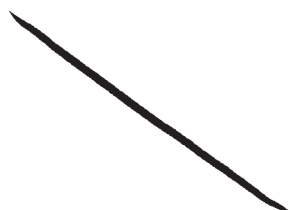

HABITAR EL UMBRAL: JUSTICIA Y POÉTICAS DE LA ESPERANZA EN LA ESCENA TEATRAL LATINOAMERICANA

ARTURO DÍAZ SANDOVAL



Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral
"Rodolfo Usigli" (CITRU/INBAL), Ciudad de México
adiaz.citru@inba.edu.mx

Abstract: This essay proposes a reading of Latin American theatrical praxis as an exercise in “now-time” (*Jetztzeit*). We articulate the critique of the coloniality of power (Quijano) and the ethics of liberation (Dussel) with the anti-historical thought of Rodolfo Usigli and Walter Benjamin’s theses on History, in order to show the articulation of emergency theatre and collectives in an archive that functions as a kind of emergency brake on the locomotive of progress, allowing for the revision of a theatre that makes possible hopeful reparation and reconciliation through the cosmogonic re-enchantment of reality.

Keywords: Contemporary theatre, collective memory, cosmology, justice, Latin American cultures.

How to cite: Díaz Sandoval, A. (2026) “Habitar el umbral: Justicia y poéticas de la esperanza en la escena teatral latinoamericana”, *Concept* 1(32), pp. 161-177. DOI: <https://doi.org/10.37130/2mr6qa67>.

Quizá no sea arriesgado afirmar que el arte tendría que incluirse en los procesos de formación de un país que quiere desistir de la destrucción y sus secuelas. Hace falta asumir el duelo para procesar la resiliencia, la capacidad de admitir las cosas que han pasado para poder redefinir el rumbo de las vidas y de esa dinámica que mueve el torrente de la historia, que es la suma de las vicisitudes y las contingencias de todos los individuos [...] la verdad está vinculada a las memorias, a las sensaciones que deja en la gente los desatinos de la guerra.

González Sandoval

O flautista sabe que tem duas opções: encantar a serpente ou sucumbir ao bote e ao veneno da morte.

Simas y Rufino

Preliminares

Estos dos epígrafes nos ayudan a ingresar a las preguntas a las que el presente escrito pretende dar continuidad, si no es que a algunas respuestas que apuntan más hacia una deriva latinoamericana capaz de mostrar la potencia de ciertas prácticas teatrales en territorios y circunstancias en los que la urgencia social se vale de ellas para recuperar vínculos ancestrales, sanar heridas y aliviar traumas. ¿Dónde puede hallarse la verdad histórica de la destrucción ideológica de pueblos, comunidades e individuos que posibilite el reconocimiento de las víctimas y su eventual resarcimiento de daños? ¿En qué medida es posible romper el círculo de desencanto que nos cerca día y noche para contemplar de nuevo horizontes de confianza?

El teatro latinoamericano contemporáneo no se limita a reflejar la crisis; se sitúa físicamente en su herida. Frente a un proyecto de modernidad que ha desencantado el mundo mediante la violencia, el despojo y la burocratización del dolor, el escenario emerge como un espacio liminal. Habitar el umbral no significa esperar pasivamente la llegada de tiempos mejores, sino transformar las tablas en un territorio de resistencia estética y política. Este texto sostiene que la escena teatral en América Latina opera como un umbral donde las poéticas de la esperanza invocan otras formas posibles de justicia—no aquella de los tribunales institucionales, sino una justicia comunitaria, sagrada y reparadora. Por medio de la presencia viva del cuerpo, el teatro reencanta el tejido social, convirtiendo el acto de espectación en un rito de memoria y utopía colectiva.

1. Encantamiento como posibilidad de vida. Reconfiguración del logos y la psique

Mediante prácticas que se valen del teatro como archivo de memorias se hace posible reencantar el mundo, y se intenta dar espacio a otra realidad mediante acciones que pueden ser como el truco del que se vale el encantador de serpientes, recurso de la conciencia que permite reintegrar lo sagrado en la lucha social.

La modernidad occidental ha conducido el logos, la estructura de organización social, desde una política operativa del desencanto que separa al hombre de su cosmos y de sus ancestros en función de una racionalidad que ha intentado explicar el trauma histórico mediante el dato y la estadística. No obstante, como ha señalado Rafael Mondragón en sus cátedras sobre literatura y resistencia (2014), así como en la cátedra Rodolfo Usigli (2023), existe una potencia de la fragilidad en las narrativas que se niegan a ser reducidas a cifras. Mondragón propone una lectura en la que el arte no sólo registra el dolor, sino que busca formas de reparación afectiva capaces de devolver la dignidad a la palabra herida. El teatro, bajo esta luz, no es sólo representación, sino un espacio donde otro logos y la psique colectiva pueden sanar al nombrar lo innombrable.

Por su parte, en términos generales, la identidad en las cosmogonías mesoamericanas no reside en el *yo* individual propio del logos moderno, sino en el *nosotros* extendido. Para ser verdaderamente sanadora en nuestra región, la memoria debe recuperar el encantamiento mediante las cosmogonías mesoamericanas, que son capaces de brindar una ontología distinta: la identidad no es una posesión individual, sino un tejido-flujo en el que los muertos siguen habitando el presente.

En el teatro se fundan la paradoja y la metáfora que posibilitan la transfiguración de la realidad y la mirada condicionada, se muestran las vicisitudes

por las que transitan las injusticias y se puede señalar, ahí mismo, el error, la falta, la traición, el engaño, con el propósito de configurar un presente posible. El teatro se convierte en el espacio para desafiar las narrativas dominantes y ofrecer una visión más crítica y reflexiva de la existencia. En el teatro, en la presencia, se vive y se resuelve el dilema. La verdad se revela en cada espectador, en cada función en que se activan las opciones de la existencia humana y de su perpetuo peregrinaje por los recuerdos que se vuelven acción para la vida.

En Latinoamérica, el teatro ha sido el lugar del *reencantamiento*: cuando un grupo como Yuyachkani emplea máscaras o rituales andinos, o cuando en Centroamérica se invoca el Rabinal Achí, se está activando una memoria que el logos no puede procesar. Es una memoria de la esperanza que reconoce que, aunque el cuerpo físico desaparezca, el espíritu y el relato persisten en la comunidad. En el caso de un artista como Tiziano Cruz, su obra parece navegar en esta misma tensión. Por un lado, su arte busca cuestionar y visibilizar las estructuras de poder y opresión, especialmente en relación con la identidad indígena y la periferia. Sin embargo, al mismo tiempo, su trabajo es reconocido y valorado en circuitos artísticos y culturales que pueden estar dominados por la lógica del capital y la mercantilización del arte. Esta tensión no es necesariamente una contradicción que deba ser resuelta, sino más bien una condición inherente a la práctica artística en el contexto del capitalismo. Los artistas pueden utilizar las herramientas y los recursos que el mercado del arte les proporciona para crear obras que cuestionen y subviertan las estructuras de poder y opresión. Su trabajo parece buscar un equilibrio entre la necesidad de reconocimiento y valoración ancestral en el mercado del arte y la intención de utilizar su plataforma para generar un impacto social y político positivo.

Hacia el presente, las prácticas escénicas latinoamericanas han consolidado este diálogo. La reconciliación no se busca sólo en los tribunales, sino en la capacidad de la escena para generar un encantamiento colectivo que nos permita vernos de nuevo como seres integrales. El ensayo de la esperanza nace de esta unión:

- El logos aporta la verdad histórica.
- La psique procesa el duelo y el afecto.
- La cosmogonía ofrece el sentido de trascendencia.

Logos y psique definen la estructura y el propósito de la representación. Por su parte, el logos ha sido la herramienta de persuasión y del ordenamiento de la trama que guía el pensamiento y el diálogo, en tanto que la psique funciona en el teatro como un ensayo de las pulsiones del alma y de las emociones humanas, permitiendo explorar conflictos individuales y comunitarios en un entorno de esperanza.

En otro sentido, la memoria en el teatro no se trata de traer a escena, de representar un pasado y con él reivindicar valores y presencias, sino de cuestionar el relato histórico concluyente y descubrir las verdades que oculta. Esto se vuelve fundamental para entender el papel del teatro en la sociedad, para estar preparados al momento de tener frente a nosotros, en escena, las herencias de miseria, coloniaje y dominación, de ultrajes y exclusiones, a fin de unir los cuerpos expectantes a la conciencia de la representación que nos descubre, bajo la parafernalia, los más horrendos crímenes contra lo humano y la natura, al tiempo que nos reconcilia con las heridas y las injusticias del pasado, no solo para recordarlas de manera nostálgica o superficial, sino para convertir la miseria en opulencia, la dominación en dignidad y las exclusiones en potencias.

2. El tiempo ahora

El estado de la cuestión en los tiempos que corren nos obliga a reconocer que la memoria en Latinoamérica no puede ser una acumulación de datos en un museo. Sabemos que la modernidad, sin cesar de dominar, ha impuesto una narrativa lineal que relega a los vencidos al pasado como algo muerto.



Objetos como árboles. Informe poético de una colección, de Shaday Larios y Jomi Oligor.

Agencia Solar/Detectives de objetos.

Foro del Museo Universitario del Chopo. 2025. (c) Ciudad de México.

Foto: © Arturo Díaz Sandoval



César René Pérez en *Documento Elena. La censura de los buitres*, de Tania Hélène Campos Thomas, dirigida por Alejandro Guerrero. Puntos Suspensivos Teatro. Archivo General de la Nación (antes Lecumberri), 2023. (c) Ciudad de México. Foto: © Alejandro Guerrero

En su sexta tesis sobre la filosofía de la historia, Walter Benjamin advierte que “articular históricamente el pasado no significa conocerlo tal como verdaderamente fue, sino adueñarse de un recuerdo tal como este relumbra en un momento de peligro” (2008, p. 20). El teatro restituye ese instante de peligro. Al enfrentar la colonialidad del poder, la escena latinoamericana no hace historia; hace redención, detiene el tiempo del opresor para que el grito de la víctima siga vivo y sea escuchado en el presente.

El teatro es el lugar de la presencia aquí y ahora, donde la metáfora del Ángelus Novus (Benjamin, 2008, p. 23), cuyo cuerpo es arrastrado por el torbellino del progreso mientras sostiene la mirada atada al pasado, puede, sin embargo,

pensarse en la posibilidad de su fuerza para descender aquí, resguardando una memoria que se desmonta del pasado y de las ruinas. El vértigo del progreso puede hacer sucumbir las potencias del pasado y del presente. De acuerdo con la crítica de Benjamin al progreso lineal y su idea de que la historia es un “montón de ruinas” que se acumulan sin cesar, la aceleración del tiempo y la presión del progreso pueden conducir a una especie de amnesia histórica que nos impide comprender y aprender del pasado. En cambio, los documentos de barbarie pueden, entonces, volver a la vida y a la recuperación de causas vencidas. Teatro y memoria se dan la mano para hacer justicia en el presente. De este modo, todo el archivo actual no debe ser visto como materia que alimenta el futuro, pues solamente la esperanza y la utopía impulsan el sentido de la escena contemporánea. Los escenarios postcatástrofe son los territorios sobre los que se erige el presente. Este teatro posibilita un tiempo ahora que intenta derribar las maquinarias del progreso. Ahí se posiciona el problema del archivo y de su construcción actual. ¿Qué teatro representa esta época? ¿Cuál es la imagen del pensamiento que el archivo alberga y cuál está construyendo? La memoria resguarda sólo algunos pedazos, pequeños fragmentos y grandes olvidos. Resulta urgente vaciar de sentido el eslogan “miremos el pasado para comprender el presente y vislumbrar un futuro próspero...” ¿A quién le sirve la aniquilación, lo pasado y olvidado, así como un presente incierto para un futuro esperanzador? ¿Qué sentido hay en continuar aliados, convencidos al principio rector del esfuerzo para construir el futuro, del ahorro para el futuro..., cuando el presente es en exclusiva padecimiento y carga de los infortunios del pasado que reclaman incesantes su lugar?

Jamás se consideran las visiones del futuro como posibilidad de existencia, sino como camino hacia la ruina que abandona todo lo hecho, lo transcurrido como materia de un olvido implacable, capaz de devorar los sentidos que alguna vez pudieran haber sido planteados o presupuestos por los individuos y las comunidades, así como los pueblos con sus culturas propias y apropiadas para sí, defendidas a ultranza de ser expropiadas.

Con ese tiempo ahora, nos encontramos entonces ante la memoria como fuerza capaz de reconocerse en un archivo que le sostiene, le da lugar y certezas, con todo y que “forzosamente, la empresa arqueológica debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros” (Goldchluk y Ennis, 2021, p. 17). En América Latina, esto se articula desde un pensamiento mesiánico que encuentra en el teatro una potente herramientas para procesar traumas históricos, denunciar injusticias y reconstruir identidades comunitarias frente a periodos de dictadura y conflicto armado. Entre las prácticas más relevantes es posible agrupar aquellas que comprenden:

1.- Movimientos escénicos emblemáticos tales como Teatro por la Identidad (Argentina), surgido en el año dos mil como brazo artístico de las abuelas de Plaza de Mayo, mismo que emplea el escenario para concientizar sobre la desaparición de niños durante la dictadura y ayudar en la búsqueda de nietos desaparecidos. Continúa vigente con espectáculos como *#HAYLUGAR* e *Idénticos*. En este sentido, la recurrencia a la memoria colectiva y el testimonio para dar cuenta del actual conflicto armado en Perú por parte del Grupo Cultural Yuyachkani, cuyo nombre significa “estoy recordando” en quechua, representa la máxima expresión del reencantamiento cosmogónico. En sus cuerpos, la teoría de Quijano se hace carne; el rito andino no es decorado, es la base de una ontología política que reclama su lugar en la modernidad transmoderna (Dussel). Su rito es el “salto de tigre” de Benjamin hacia el pasado, pero un pasado que es raíz y futuro. En ellos, la cosmogonía es el arma definitiva contra la colonialidad del poder. Fundado por Santiago García, Teatro La Candelaria ha sido pionero en la creación colectiva que emplea la investigación histórica y social de Colombia como base fundamental de su dramaturgia. Asimismo, el Centro de Investigación Teatro La Memoria, fundado por Alfredo Castro en 1989, se enfoca en una estética testimonial que pone en escena temáticas omitidas o negadas durante la dictadura chilena, como se ve en su famosa *Trilogía testimonial*.

2.- Recursos y formas de memoria en escena, entre los cuales se incluye el teatro testimonial y documental, que se basa en documentos reales, entrevistas y vivencias personales para romper con los relatos oficiales del Estado, el teatro del oprimido, desarrollado en Brasil por Augusto Boal y en el que la escena se articula como ensayo para la acción real, permitiendo al espectador (“espectactor”) intervenir en la representación para transformar las realidades de opresión, y autores como Arístides Vargas (Argentina/Ecuador), fundador del grupo Malayerba, y César Brie (Bolivia/Italia/Argentina), quienes incorporan elementos poéticos como la metáfora y lo onírico para representar el trauma y la ausencia de los desaparecidos sin recurrir únicamente al realismo. En México destacan los siguientes colectivos: Lagartijas Tiradas al Sol, que practica una *historiografía crítica* benjaminiana. Al fragmentar el archivo y mezclarlo con lo íntimo, demuestra que el pasado está inconcluso. Su teatro es un campo de batalla presente donde se disputa el sentido de lo que aún puede ser redimido mediante el empleo del logos (documentos, fotos, mapas) para interpelar la psique nacional. Más que en lecciones de historia, su trabajo consiste en interrogaciones sobre cómo los grandes relatos políticos han fracturado las vidas privadas. Teatro Ojo, cuya arqueología de los espacios urbanos constituye una búsqueda de las ruinas benjaminianas en la metrópolis colonial. Hace que las piedras hablen, transformando el logos

arquitectónico en una psique fantasmal que exige justicia. Al intervenir espacios donde ocurrieron eventos traumáticos o históricos, el colectivo activa una memoria que está “dormida” en la arquitectura. Su práctica es un ejercicio de cosmogonía urbana capaz de reconocer que el lugar tiene una voz y que el teatro aporta un canal para que esa voz sea escuchada nuevamente. Microscopía y Oligor, La Memoria de las Pequeñas Cosas, colaboración entre Shaday Larios y Jomi Oligor que ha dado lugar a una “poética del objeto”. En proyectos como *La máquina de la soledad*, la memoria se recupera a través de cartas olvidadas, objetos minúsculos y mecanismos analógicos. Aquí, el encantamiento surge de la materia. Los objetos se ven como “detonadores de psique”: fragmentos que contienen vidas enteras y que, al ser puestos en escena, reparan el olvido mediante la ternura y la escala minuciosa. Operaciones como el difrasismo (la unión de dos metáforas para crear un tercer sentido) se reflejan en la escena cuando el cuerpo del actor o la actriz se convierte en un puente entre el presente y el pasado mítico. Aquí, el trabajo de la antropóloga y dramaturga francomexicana Tania Hélène Campos Thomas resulta ejemplar, pues su enfoque sobre los actos de injusticia rescata la idea de que en el teatro y en la memoria corporal existe un archivo vivo que respira. Para ella, el teatro es una práctica de “arqueología sensible” donde el movimiento y la voz recuperan las huellas de lo que la historia oficial intentó borrar o, peor aún, manipuló mediante la invención de chivos expiatorios, de víctimas hechas pasar por victimarios. En su trabajo antropológico, Campos Thomas intentó esclarecer los mecanismos mediante los que su padre fue denostado como militante del movimiento estudiantil de 1968 en México, pero fue en el teatro donde su testimonio logró ser escuchado y validado para conquistar la reivindicación social de su familia. Como parte de la agrupación Puntos Suspensivos Teatro, escribió la *Trilogía del 68*, que comprende las obras *Eper*, *No corran, es una provocación* y *Documento Elena: la censura de los buitres*, dirigidas por Alexandro Guerrero. Al respecto, señala:

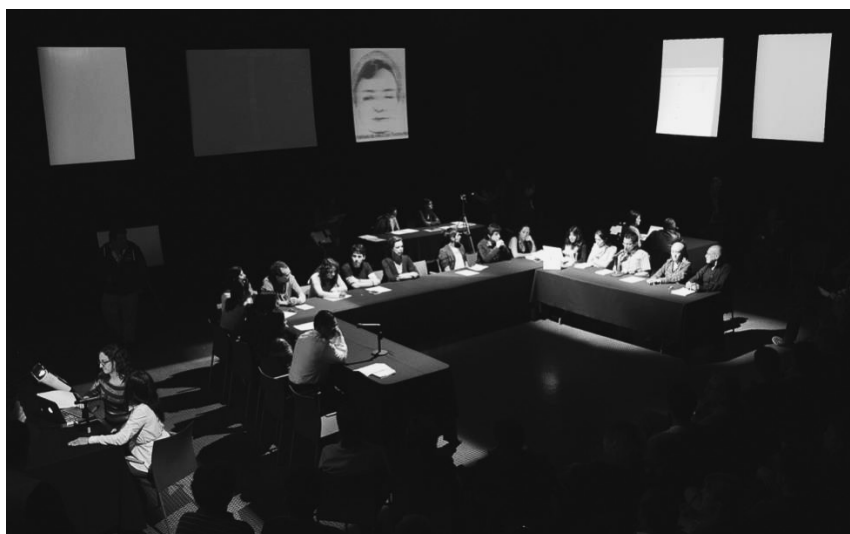
Me propongo entonces la intervención de lugares importantes en la historia de mi familia con la finalidad de explorar la posibilidad de diseñar estrategias (derivas y artilugios) para habitarles como territorios desde la memoria y hacerme de una suerte de genealogía simbólica que dé sentido a recuerdos dispersos, ocultos (incluso deliberadamente), invisibilizados por el peso de la Historia y otros horrores de la Modernidad, ambas como capital mayúscula. (Campos Thomas, 2025)

3.- Autores y obras de referencia, donde podemos ubicar a Aristides Vargas con sus obras que exploran el exilio y el desarraigo, a Teatro Abierto, movimiento de resistencia cultural que en 1981 desafió la censura de la dictadura militar

argentina reivindicando la existencia de la dramaturgia nacional, a Guillermo Parodi con su obra *País de nunca (ajedrez fantástico)*, que interpela la historia reciente argentina mediante una travesía poética y onírica.

4.- Espacios de memoria viva, entre los cuales podemos citar los santiaguinos Teatro La Memoria, epicentro del Enero Teatral y el Teatro Amil que, entre otras, incluyen en su repertorio la obra *Flora*, escrita por Isidora Stevenson y dirigida por Javiera Mendoza, que trata sobre las memorias ocultas y los secretos familiares que han marcado a las mujeres de su familia, y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, que continuamente ofrece una cartelera teatral (especialmente en septiembre) en la que el escenario funge como soporte de la reparación simbólica.

5.- Estudios interdisciplinarios y proyectos específicos como los que estudia el grupo colombiano Corpografías y Archivos del Cuerpo en relación con las prácticas teatrales en las que el cuerpo del actor opera como archivo que almacena y transmite las tradiciones y los traumas de las comunidades afrodescendientes e indígenas, superando la unidireccionalidad del texto escrito e investigando las prácticas corporales en tanto que formas de memoria, resistencia y construcción de paz, particularmente en zonas afectadas por el conflicto armado.



Atlas electoral, del colectivo Teatro Ojo, dirigida por Héctor Bourges.
Museo Universitario de Arte Contemporáneo (UNAM), 2012. (c) Ciudad de México.
Foto: © Christa Cowrie.

Fuente: Colección Christa Cowrie, CITRU-INBAL.

3. La antihistoria de Usigli y el ángel de la historia

La propuesta de Rodolfo Usigli sobre la antihistoria adquiere una dimensión mesiánica cuando se lee junto a Benjamin. Usigli comprendió que el logos oficial es una máscara; por ello, propuso buscar la “verdad psicológica” (psique) de la nación. Si el ángel de la historia de Benjamin mira hacia atrás para descubrir una única catástrofe que acumula ruinas, la antihistoria usigliana es el acto de descender a esas ruinas no para catalogarlas, sino para reanimarlas; al dramatizar el trauma (principalmente en su obra *El gesticulador*), Usigli subvierte la narrativa histórica tradicional y presenta a los personajes históricos de manera más humana y compleja, lo que permite al público cuestionar sus propias percepciones sobre la historia y considerar perspectivas alternativas.

Usigli efectúa una desobediencia epistémica: prefiere el mito que sana la psique colectiva sobre la cronología que justifica al Estado. Es, en esencia, un ejercicio decolonial que antepone la verdad del sentimiento a la mentira del monumento. Ésta es la base de la reparación simbólica: el teatro no retrata el pasado; lo redime al volverlo contemporáneo. La memoria no es sólo una cuestión de recordar hechos, sino también de dar sentido y significado a nuestra experiencia.

4. El Teatro de Ahora y el tiempo ahora (*Jetztzeit*)

La propuesta de Mauricio Magdaleno y Marcelino Dávalos con el Teatro de Ahora en los años 30 fue una manifestación temprana de lo que Benjamin llamaba el *Jetztzeit* (tiempo ahora). Su teatro no era una contemplación estética, sino una interrupción política.

Al llevar la urgencia del campesino y el obrero al escenario, Dávalos y Magdaleno rompían la continuidad del tiempo colonial-capitalista. Este “teatro de urgencia” se anticipa a la ética de la liberación de Enrique Dussel: una estética que parte de la exterioridad y la necesidad del Otro. Esta urgencia se traduce en una descolonización del ser, donde el teatro es el martillo que rompe el cristal del tiempo oficial para dejar entrar la cosmogonía ancestral. Este movimiento prefiguró lo que, a decir de Rodolfo Obregón (2024), hoy entendemos como teatro documental, al vincular la escena con la lucha social de forma indisoluble.

En este proceso, el teatro opera en la intersección del logos y la psique. El logos representa el esfuerzo de las sociedades posconflicto por documentar la verdad mediante juicios, archivos y comisiones; sin embargo, el logos de la “verdad oficial” a menudo resulta insuficiente para contener la magnitud del trauma y no siempre dialoga con la experiencia sensorial del dolor. Es aquí donde interviene la potencia de la escena para articular la psique: el teatro no sólo relata

el hecho (el qué), sino que encarna el afecto (el cómo se siente). Como ya hemos señalado, el logos en la región ha estado históricamente dominado por el informe jurídico, la estadística de desaparecidos y el archivo estatal. Estos documentos son esenciales para la justicia, pero a menudo resultan insuficientes para la reparación emocional.

Prácticas emblemáticas como las de Teatro por la Identidad en Argentina o el Grupo Cultural Yuyachkani en Perú demuestran que la memoria constituye un “cuerpo vivo”. Siguiendo a Diana Taylor (2003), mientras que el logos reside en el documento estático, en el archivo, la psique se despliega en el repertorio de gestos y voces sobre el escenario. Al representar la ausencia —como ocurre en la obra de Arístides Vargas o en la *Antígona González*, de Sandra Muñoz—, el teatro permite que la psique herida encuentre una forma sensible, transformando el grito mudo en un discurso estético con sentido.

Hacia el presente, estas prácticas han evolucionado rumbo a lo que hemos dado por llamar *estéticas de la esperanza*. El teatro ya no sólo se limita a la denuncia del horror pasado, sino que, a través de las metodologías latinoamericanas de reencantamiento, ensaya futuros posibles. La reconciliación no surge del borrón y cuenta nueva, del perdón y el olvido, sino de la capacidad de integrar la sombra de la historia en la psique del presente. La escena, de esta manera, funciona como un espacio de reparación simbólica donde el espectador y el actor comparten el duelo, permitiendo que la razón (logos) y el sentimiento (psique) se reconcilien en un rito de comunión.

5. La memoria colectiva en Latinoamérica: un proceso dinámico de reconstrucción

La memoria colectiva, concepto acuñado por Maurice Halbwachs en su obra fundacional de 1925 *Los marcos sociales de la memoria* (2004), se refiere a la construcción social del recuerdo que sólo cobra sentido en espacios compartidos; antes que de una acumulación aislada de recuerdos individuales, se trata de una construcción anclada en marcos sociales y grupales. Bajo la influencia de la *memoria social* de Durkheim, Halbwachs nos enseñó que recordamos en función de nuestra pertenencia a una comunidad. En Latinoamérica, un territorio marcado por fracturas donde la historia oficial ha operado frecuentemente como una herramienta de borramiento, el teatro se erige como un marco social de resistencia donde los recuerdos individuales se integran en un relato colectivo para resistir al olvido institucional, toda vez que dichas memorias han sido sistemáticamente violentadas por dictaduras, guerras civiles, colonialismos persistentes y, en última instancia, por la colonialidad del poder que insiste en imponer una estructura

de dominación que borra la historia y la identidad de los pueblos originarios (Quijano, 2014). Esta estructura no sólo ha dominado el territorio físico, sino que ha impuesto una colonialidad del saber y del ser, dictando qué es historia y qué es folclor u olvido.

El teatro latinoamericano se ofrece, así, como el umbral ontológico de nuestro moderno difrasismo: la unión del agua y el fuego, o “*Atlachinolli*”, cuyo significado es el de orden, destrucción y movimiento cósmicos. Es el espacio donde el pensamiento de Halbwachs se encuentra con la espiritualidad de los pueblos originarios. Al final, la memoria no se trata de mirar atrás, sino de mirar dentro y con los otros. Entonces, la potencia escénica de Latinoamérica reside en la capacidad del continente para transformar el archivo frío en memoria latente. Al invocar los marcos de Halbwachs en el escenario, el teatro ofrece una cartografía de la esperanza: un espacio donde, más que una herida abierta, la identidad constituye una construcción colectiva que, a través de la representación, encuentra la fuerza para imaginar la paz.

En este contexto, el teatro emerge como un marco social alternativo, como un ejercicio de exterioridad dusseliana, un espacio de resistencia donde la identidad se reconstruye no desde la oficialidad, sino desde la vivencia compartida. La escena se convierte en un lugar donde el *Ego conquiro* (Dussel) es desafiado por la aparición del Otro, y donde se articula la ya mencionada triada descolonizadora: el logos (reapropiación del archivo), la psique (reparación del trauma colonial) y la cosmogonía ancestral (el reencantamiento del mundo).

En el territorio latinoamericano, estos marcos no son únicamente sociológicos o racionales; están infundidos de una cosmogonía donde la identidad no es una línea recta, sino un tejido circular que une a los vivos con los ancestros. Para comprender la potencia escénica en nuestra región, es preciso transitar del logos del archivo al encantamiento del rito con el objeto de presentificar el pasado en lugar de simplemente representarlo, de modo que el teatro se erija como un laboratorio donde se construyen y se sostienen marcos de memoria alternativos, y donde la memoria colectiva se convierte en un proceso dinámico de reconstrucción que desafía la desmemoria impuesta.

En este sentido, la memoria colectiva en América Latina puede entenderse de manera más profunda y en ampliación de los parámetros de la sociología europea de Halbwachs, ya que, desde una perspectiva decolonial, toma en cuenta la complejidad y la diversidad de la región. En este contexto, el teatro no sólo funciona como un espejo de la realidad, sino como el armazón mismo que sostiene los fragmentos de una identidad en riesgo de disolución.

El estudio de la memoria en Latinoamérica ha transitado de una etapa testimonial (años 70 y 80) hacia otra de reflexión crítica sobre la representación. El

estado de la cuestión sobre el teatro y la memoria en la región ha evolucionado de la conmemoración de efemérides a una arqueología de los silencios. Mientras que el pensamiento eurocéntrico de Halbwachs sitúa la memoria en marcos sociales estables, la realidad latinoamericana exige marcos inestables y performativos.

Conclusión: La esperanza como interrupción

Aunque inconcluso, *El libro de los pasajes* (*Passagenwerk*), de Benjamin (Buck-Morss, 2001), ofrece una metodología de montaje y una teoría de la experiencia urbana moderna que resuenan en la praxis teatral latinoamericana al considerar el teatro como pasaje urbano. Así como los pasajes parisinos del siglo XIX eran espacios ambiguos donde lo público y lo privado, la calle y el interior, se fusionaban, el teatro decolonial puede verse como un pasaje en la ciudad latinoamericana. Es un espacio liminal donde las narrativas oficiales (la historia lineal) se mezclan y confrontan con las memorias fragmentadas y suprimidas de los vencidos. Del mismo modo que los *Passagenwerk*, en tanto que montajes de fragmentos y memoria, de citas y reflexiones (convolutos), donde los significados surgen del choque de fragmentos históricos y culturales, en el teatro de urgencia (como el de Lagartijas Tiradas al Sol), el montaje de testimonios, objetos, documentos y actuaciones no busca un relato fluido, sino que confronta al espectador con la experiencia fragmentada de la memoria histórica, permitiendo que la verdad surja del impacto dialéctico. Por otra parte, el concepto del *flâneur* (el paseante ocioso que se pierde en la multitud y observa los detalles), que también se deriva de los *Passagenwerk*, se reinterpreta. El artista decolonial se convierte en una suerte de *flâneur* o testigo que pasea por los escombros de la historia oficial, recogiendo los detalles olvidados y los hechos inapreciables (como pretende el colectivo Teatro Ojo) para dotarlos de visibilidad y de valor histórico y desafiar así la estandarización de la memoria. El proyecto de los pasajes busca crear “imágenes dialécticas”, destellos del pasado que iluminan el presente en un momento de peligro. Esto se alinea directamente con la idea del presente artículo de que el teatro funciona como un freno de emergencia que detiene el tiempo del opresor, permitiendo que el grito de la víctima (esa imagen dialéctica) sea escuchado y redimido en el tiempo ahora.

La teoría de los pasajes ofrece, asimismo, un marco metodológico y conceptual idóneo para entender cómo la praxis teatral decolonial, como la de Tiziano Cruz, navega y reconfigura los espacios físicos y temporales de la modernidad capitalista. La integración de Benjamin en la matriz latinoamericana nos permite concluir que la esperanza no es esperar el futuro, sino interrumpir el presente para rescatar el pasado, donde el teatro aporta la herramienta de la interrupción. Por su parte, la antihistoria de Usigli y el Teatro de Ahora de

Magdaleno y Dávalos proporcionan las bases de una metodología decolonial que prefiere la verdad psicológica (psique) sobre la mentira histórica (logos), donde la reconciliación ocurre en el umbral de la redención. No hay paz sin que los vencidos de la historia y los otros de la periferia sean invitados al banquete del presente.

Mediante el trabajo crítico y creativo de Mondragón, Campos Thomas y los colectivos mencionados, la escena continúa siendo ese umbral sagrado donde el reencantamiento de la vida es posible, donde la psique se posiciona y el logos se hace carne para que nunca más habitemos el silencio. Al articular el logos del recuerdo con la psique del afecto bajo el amparo de la cosmogonía, la escena ofrece una vía de reparación única. La potencia escénica reside, finalmente, en su capacidad de convertir la memoria del horror en un acto de reencantamiento y esperanza colectiva. De este modo, el teatro en Latinoamérica sopla sobre las brasas de la historia para que el incendio de la memoria nos devuelva el calor del encantamiento. Como lo entendía Benjamin, el teatro es ese pequeño portillo por el que puede ingresar el mesías de la justicia a restablecer la equidad y el derecho.

References/Referencias bibliográficas:

1. Barría, M. (2020) "Ejercer la memoria en el cuerpo. Usos del testimonio y aperturas sensoriales en la escena teatral chilena", in Cancellier, A. and Barchiesi, M. A. (eds.) *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur*. Padova: CLEUP.
2. Barrios, J.L. (2016) *Afecto, archivo, memoria. Territorios y escrituras del pasado*. México: UIA.
3. Benjamin, W. (2008) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Itaca.
4. Buck-Morss, S. (2001) *Dialectica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de Medusa.
5. Campos Thomas, T.H. (2025) *Artilugios para editar el mundo*. Inédito.
6. Del Campo, A. (2004) *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Minneapolis: UMN.
7. Diéguez, I. (2013) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
8. Dussel, E. (1994) *1492: El encubrimiento del Otro*. Madrid: Nueva Utopía.
9. Dussel, E. (2016) *Filosofías del Sur: Descolonización y transmodernidad*. México: Akal.
10. Franco, I., Escobar Delgado, A. (eds.) (2011) *El Teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
11. Feenstra, P., Verzero, L. (eds.) (2020) *Ciudades performativas: prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid*. Buenos Aires: CLACSO.
12. González Sandoval, M. L. (2021) *Arte teatral y memoria, un camino para la transformación de subjetividades en cuatro mujeres víctimas del conflicto armado*. Master's thesis. Bogotá: CINDE and Universidad Pedagógica Nacional.
13. Halbwachs, M. (2004) *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
14. Larios, S. (2018). *Los objetos vivos*. México: Paso de Gato.
15. Obregón, R. (2024) *Mirar y reconocer. Prácticas documentales en la escena mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
16. Quijano, A. (2014) *Cuestiones y horizontes: de la colonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.

17. Quijano, A. (2000) *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
18. Simas, L.A., Rufino, L. (2020) *Encantamento, sobre política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula.
19. Taylor, D. (2003) *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press.
20. Verzero, L. (2013) *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.

Online references/Referencias en línea:

1. Crisóstomo Meza, M. (ed.) (2018) *Género y conflicto armado interno en el Perú: Testimonio y memoria*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial. Available at: <https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/html/genero-y-conflicto-armado-interno-en-el-peru/144/> (Accessed: 14 December 2025).
2. Cruz, T. (2022) "La vida como mercancía en las góndolas del mercado del arte contemporáneo", *Revista Pícaro*, no. 45, year XX, July–December, pp. 20–21. Available at: <https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/11/Revista-P-45.pdf> (Accessed: 17 December 2025).
3. Goldchluk, G., Ennis, J. (eds.) (2021) *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. (Colectivo Crítico, 7). Available at: <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174> (Accessed: 11 February 2026).
4. Mondragón, R. (2014) "Experiencia estética y experiencia histórica. Una constelación latinoamericana", in *Pensar crítico y crítica del pensar. Coordinadas de una generación*. México: Cuadernos de Consideraciones STUNAM, pp. 25–44. Available at: <https://revistaconsideraciones.com/revistaconsideraciones/wp-content/uploads/2019/07/Pensar-cr%C3%ADtico-y-cr%C3%ADtica-del-pensar.pdf#page=25> (Accessed: 21 May 2026).

Mesography/Mesografía/Websites:

1. Colectivo Teatro Ojo (n.d.) *Colectivo Teatro Ojo*. Available at: <https://teatroojo.mx/> (Accessed: 11 February 2026).
2. Lagartijas Tiradas al Sol (n.d.) *Lagartijas Tiradas al Sol*. Available at: <https://lagartijastiradasalsol.com/proyectos/> (Accessed: 22 May 2026).
3. Microscopía y Oligor (n.d.) *Microscopía y Oligor*. Available at: <https://agenciaelsolar.org/categoria/cuaderno/> (Accessed: 21 May 2026).
4. Agrupación Teatral Yuyachkani (n.d.) *Agrupación Teatral Yuyachkani*. Available at: <https://yuyachkani.org/> (Accessed: 14 December 2025).
5. Teatro por la Identidad (n.d.) *Teatro por la Identidad*. Available at: <https://www.teatroxlaidentidad.net/> (Accessed: 14 December 2025).
6. Teatro La Candelaria (n.d.) *Teatro La Candelaria*. Available at: <https://teatrolacandelaria.com/> (Accessed: 14 December 2025).
7. Teatro La Memoria (n.d.) *Teatro La Memoria*. Available at: <https://teatrolamemoria.com/nosotros> (Accessed: 22 May 2026).
8. Agrupación Teatral Malayerba (n.d.) *Agrupación Teatral Malayerba*. Available at: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/itemlist/category/118-malayerba.html> (Accessed: 11 February 2026).
9. Teatro Abierto (n.d.) *Teatro Abierto*. Available at: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/91999> (Accessed: 11 February 2026).

Arturo Díaz Sandoval holds a PhD in Cartographies of Contemporary Art from the National Institute of Fine Arts (INBAL). He was director of the National Center for Research, Documentation, and Information on Theatre “Rodolfo Usigli” (CITRU) from 2014 to 2024, and coordinator of its documentation department from 2002 to 2014. He published the *Yearbooks of Theatre in México* from 1990 to 2000, as well as articles on artistic documentary heritage and its importance in the transformation of historical paradigms and in theatre research. He has participated in conferences, colloquia, meetings, and collective publications with the CITRU, the Ibero-American University (UIA), the International Association of Libraries and Museums of the Performing Arts (SIBMAS), and the Latin American Network of Performing Arts Studies (REAL). He is a member of two faculty councils and a full member of the INBAL’s General Academic Council for Postgraduate Studies. He belongs to the Academic Core of the Master’s Program in Theatre Research (MIT). His recent research focuses on history, memory, and archives, with an emphasis on the crisis of representation from a contemporary art perspective. He has been appointed coordinator of the Doctoral Program in Arts (DAVEI) at the INBAL.

