

Compañía Teatral Cantieri Meticci: Método de trabajo y puesta en escena de una compañía creole-transcultural (migrantes, solicitantes de asilo, refugiados políticos)

---

*Cantieri Meticci Theater Company: Method of work and staging of a creole-transcultural company (migrants, asylum seekers, political refugees)*

CLAUDIA CATTANEO

Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Chile)

klaudiacattaneo@gmail.com

RESUMEN: La denominación *teatro creole-transcultural* fue acuñada por las investigadoras italianas Maria Cristina Maureci y Marta Niccolai en el año 2015. Se ha utilizado para denominar un tipo de labor y expresión teatral que conjuga las colaboraciones entre extranjeros y locales, sin jerarquizar ni diferenciar categóricamente los aportes que ambos realizan en pos de objetivos artísticos y sociales. Esto se da tanto a nivel de la dramaturgia como de la creación y puesta en escena de los espectáculos de diversas compañías del mundo. Una de ellas es Cantieri Meticci, compañía boloñés que trabaja esta modalidad desde el año 2005. Inicialmente, la compañía se enfocaba solo en el trabajo cooperativo con refugiados y solicitantes de asilo político de algunos centros de acogida de Bolonia. Sin embargo, al percibir la necesidad de una relación más transcultural entre inmigrantes y locales, comenzó a acoger a actores italianos de todas las edades y procedencias.

Palabras clave: Inmigración; Teatralidad creole-transcultural; Cantieri Meticci; Fronteras del cuerpo; Estética del desplazamiento

---

*Abstract: The denomination Creole-transcultural theater was coined by the Italian researchers Maria Cristina Maureci and Marta Niccolai in 2015. It has been used to name a type of theatrical work and expression that combines collaborations between foreigners and locals, without categorically ranking or differentiating the contributions that both make in pursuit of artistic and social objectives. This occurs both at the level of dramaturgy and the creation and staging of the shows of various companies in the world. One of them is Cantieri Meticci, a Bologna company that has been working this modality since 2005. Initially, the company focused only on cooperative work with refugees and political asylum seekers from some reception centers in Bologna. However, perceiving the need for a more cross-cultural relationship between immigrants and locals, she began to welcome Italian actors of all ages and origins.*

*Keywords: Immigration; Creole-transcultural theatricality; Cantieri Meticci; Frontiers of the body; Aesthetics of displacement*

Recibido: 22 marzo 2022 / aceptado: 09 abril 2022 / publicado: 20 febrero 2022

---

*Cualquier creación artística es hija de su tiempo y,  
la mayoría de las veces,  
madre de nuestros propios sentimientos.*  
(Kandinsky, 1996)

Cantieri Meticci nace como proyecto de laboratorio teatral intercultural que la compañía italiana Teatro dell'Argine pone en marcha en el año 2005, con el nombre Compagnia dei Rifugiati. La compañía se enmarca dentro del proyecto de la Emilia-Romagna “Terra d’Asilo” (proyecto SPRAR de la ciudad de Bolonia<sup>1</sup>) en colaboración con la cooperativa L’Arca di Noè y dentro del ITC Teatro y del centro intercultural Zonarelli. Los primeros trabajos de laboratorio comienzan en las dos principales estructuras de acogida de inmigrantes y refugiados políticos de Bolonia: Via Quarto di Sopra y Via del Lazzaretto. Luego de las primeras experiencias exitosas con estas dos casas de acogida, el proyecto pasa a ser una compañía estable, con más de 50 actores, que se dedicará a trabajar con inmigrantes y refugiados de todas partes del mundo: Afganistán, Bélgica, Camerún, China, Costa de Marfil, Ghana, Irán, Italia, Marruecos, Nigeria, Pakistán, República Democrática del Congo, Rusia, Sierra Leona, Siria, Somalia, entre otras.

La compañía, dirigida por Pietro Floridia, funciona con una modalidad de talleres y laboratorios en donde se crean espectáculos que se presentan a la comunidad y de donde se seleccionan los nuevos integrantes que pasarán a formar parte del elenco estable. A su vez, realizan proyectos de colaboración e intercambio con otras compañías de refugiados de toda Europa, Asia, África y América. De esta manera, la compañía se va renovando año a año, “Este sistema garantiza un proceso gradual y una creciente participación y sentido de responsabilidad para los “viejos” [participantes], creando al mismo tiempo un ambiente acogedor y preparado para los recién llegados” (ScoCCA, 2016)<sup>2</sup>. En el año 2013 la compañía se constituye como Asociación Cultural y cambia su nombre a Cantieri Meticci, abriéndose al trabajo con solicitantes de asilo político de los países en conflicto y a italianos interesados en las técnicas teatrales del mestizaje, justamente para no repetir las dinámicas del trabajo social, que tienden a formar *ghettos* de refugiados o inmigrantes en lugar de abrir intercambios transculturales que involucren agentes internos y externos en el trabajo en comunidades. Los actores son “chicos encontrados en la calle a quienes se les da la posibilidad de convertirse en profesionales de las artes” (Floridia cit. en Budriesi, 2017a)<sup>3</sup>. La compañía Cantieri Meticci parte con la idea de:

[...] involucrar a los refugiados políticos para llenar un vacío, ese período de tiempo indefinido que pasan esperando el reconocimiento del Estado italiano. El deseo era, y es, hacer actuar a aquellos que nunca lo hubieran pensado, como voluntad política que es hacer coincidir el teatro y la polis. Una polis que a lo largo de los años ha cambiado notablemente su composición. Con el tiempo, el grupo se ha expandido considerablemente y ahora hay alrededor de cincuenta actores

---

<sup>1</sup> Sistema di protezione per richiedenti asilo e rifugiati [SPRAR]. (Traducción libre: Sistema de protección para solicitantes de asilo y refugiados).

<sup>2</sup> Traducción libre de: “Questo sistema garantisce un percorso graduale e un crescente coinvolgimento e senso di responsabilità per i “vecchi”, creando nel contempo un ambiente accogliente e preparato per i nuovi arrivati”.

<sup>3</sup> Traducción libre de: “ragazzi incontrati per strada a cui viene data la possibilità di diventare professionisti delle arti”.

jóvenes y menos jóvenes, entre los cuales los más experimentados son responsables de capacitar a los recién llegados. (Budriesi, 2017a).<sup>4</sup>

Sin embargo, Cantieri Meticci se convierte en teatro creole-transcultural<sup>5</sup> al abrirse a extranjeros, con o sin estatus de refugiado, y a italianos de todas las edades, aprovechando la posibilidad artística que se presenta en el trabajo en contextos mixtos. Al pasar de los años, han creado los llamados Quartieri teatrali (Barrios teatrales) por toda la región, laboratorios que realizan los guías de la compañía bajo la supervisión de Pietro Floridia y aprovechando espacios que son considerados no teatrales. Así, en la actualidad existen laboratorios en bibliotecas, escuelas, mezquitas, iglesias, bares, etc. A estos barrios teatrales se une la investigación socio-antropológica que realizan y que dejan a disposición del público y de investigadores de la Universidad de Bolonia y del mundo, por medio de archivos digitales de las puestas en escena, de los laboratorios y de las historias de sus participantes, el archivo PoPolifonico de Cantieri Meticci que, desde el 2 de febrero de 2017, tiene sede en el complejo artístico MET (Meticceria Extrartistica Trasversale)<sup>6</sup>, un espacio de 350 metros cuadrados en Via Gorki 6, Bolonia, en donde funcionan nueve talleres, entre ellos, una sastrería teatral, una carpintería, un RiStoryArte (donde se presentan espectáculos de mesa), el archivo Popolifonico, el ingreso o TeAtrio, entre otros, y que Floridia denomina “espacios membrana”, ya que son permeables a todo aquel que tenga curiosidad. En el ingreso del MET se puede apreciar una galería collage compuesta por objetos y fotografías provenientes de diversos países, épocas y experiencias, unidas bajo el tema de la transversalidad. Este espacio pasa a ser el centro logístico y cultural de la compañía y de los laboratorios que nacen del proyecto original. Budriesi, investigadora del Dams (Departamento de Artes de la Universidad de Bolonia), comenta: “(...) todo fue creado con materiales reciclados, incluso construyendo el primer escenario con cajas de cebollas. Un collage de materiales y tecnologías pop, nuevas palabras para un teatro de paso, ‘puesto en escena’, como le gusta

---

<sup>4</sup> Traducción libre de: “[...] coinvolgere i rifugiati politici per riempire un vuoto, quel periodo di tempo indefinito che loro trascorrono in attesa di ottenere un riconoscimento dallo Stato italiano. Il desiderio era, ed è, quello di far recitare a chi a fare l’attore non aveva mai pensato, come la volontà politica è quella di far corrispondere teatro e *polis*. Una *polis* che oltretutto in questi anni ha cambiato notevolmente la sua composizione. Il gruppo nel tempo si è considerevolmente allargato ed ora ne fanno parte una cinquantina di attori giovani e meno giovani, tra i quali più esperti vengono responsabilizzati per preparare i nuovi arrivati”.

<sup>5</sup> Un teatro creole-transcultural “manifiesta nuevos modos de expresión escénica basados en el desplazamiento como principio fundamental. Existe una teatralidad en tránsito, nómada, que deambula por diversas formas en pos de una comunicación de sentidos primordiales y universales. La diferencia con otras propuestas escénicas que trabajan con inmigrantes radica en las formas de enfrentar esta condición social y humana en la conformación de espectáculos que comporten el mestizaje artístico fuera de sus propias fronteras (entendidas en este punto como barreras que dividen la zona del actor y la del espectador). Estos trabajos teatrales muestran un panorama que permite identificar las formas de integración teatral que la multiculturalidad admite, las materialidades que muestran hoy un teatro del desplazamiento. A su vez, permiten proponer, por medio de su estudio, una cartografía teatral del desplazamiento que trascienda las especificidades contextuales, signícas, simbólicas y situacionales de la escena. Una forma de teatro que posea las características del desplazamiento, del nomadismo y la *différance* en pleno siglo XXI” (Cattaneo, 2020, pp. 3-4). El concepto creole proviene de las teorías de Glissant (2002, 2004) y el concepto transcultural se toma de Ortiz (2002) y de Gnisci (2006, 2011).

<sup>6</sup> En español: “Mestizaje(ría) Extra-artística Transversal”.

decir a Pietro Floridaia, para las personas que pasan, en un intento por contagiar a los que nunca irían al teatro” (2017a)<sup>7</sup>.

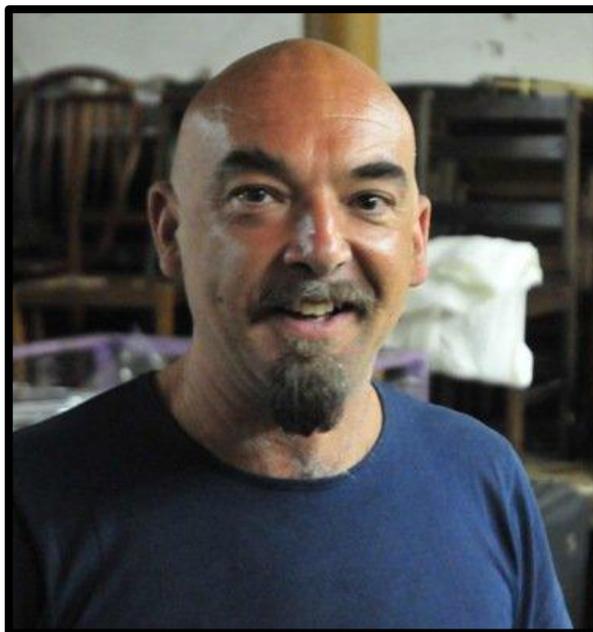


Figura 1: Pietro Floridaia, fundador y director de la Compañía Cantieri Meticci de Bolonia<sup>8</sup>.

En el año 2010, Floridaia siente la necesidad de comprender el contexto de la inmigración y las culturas diversas que forman parte del elenco de actores de la compañía. Así, viaja a Marruecos y Senegal, participando del proyecto *Migrating Theater* en colaboración con la compañía francesa Check Points (París), la Storytelling Organisation de Skelleftea en Suiza y la fundación Strefa Wolno Slowa de Varsovia. Este proyecto tiene como objeto realizar una exploración teatral sobre la problemática de la migración, reuniendo cada año a jóvenes actores de todo el mundo en una de las ciudades del proyecto, para crear un espectáculo sobre el tema (cf. Maureci & Niccolai, 2015, pp. 102-106).

Dentro de los múltiples proyectos que Cantieri Meticci desarrolla, se halla el de la ruta de Shakespeare, una investigación socio-antropológica que inicia el 2013 con el proyecto europeo *The City Ghettos of Today* (2013-2015) y que indaga, en una veintena de ciudades europeas, la nueva definición de *ghetto* en el encuentro/desencuentro de diversas culturas. Oficialmente, el proyecto termina en Bélgica en febrero de 2015, sin embargo, la compañía continúa su investigación en torno al personaje Calibán (de *La tempestad*, de Shakespeare) y su relación con Próspero, Miranda y Ariel en una lectura que trasciende la obra para entrar en la discusión sobre la transculturalidad y la inmigración. Esta investigación da como resultado el espectáculo *Calibano*, presentado en Bolonia en el año 2015 y una residencia artística en la ciudad de Pisa en el histórico Teatro Rossi con el objetivo de: “[...] razonar cómo la cultura y

<sup>7</sup> Traducción libre de: “Il tutto è stato creato con materiali di riciclo, addirittura costruendo il primo palcoscenico con casse per cipolle. Un collage di materiali pop e tecnologie, parole nuove per un teatro di passaggio, ‘messo in scena –come ama dire Pietro Floridaia– per le persone che passano, nel tentativo di contagiare chi a teatro non andrebbe mai””.

<sup>8</sup> Todas las fotografías de Cantieri Meticci fueron extraídas del sitio oficial del grupo: <http://www.cantierimeticci.it/>

la escritura condicionan nuestra concepción del Otro y arriesgan, si no se maneja con precaución y conciencia, actuar negativamente (asimilación, aplastamiento del Otro) en el trabajo que nuestra compañía está buscando realizar junto a los inmigrantes” (Cantieri Meticci en Teatro Rossi, 2015)<sup>9</sup>. El texto se inspira en diversas versiones de *La tempestad* de Shakespeare, entre las más destacadas, *Una Tempestad* (1969) de Aimé Césaire.

Otro importante proyecto se realiza en Lampedusa en el 2015, junto al destacado actor Ascanio Celestini. Durante un año entrevistan a inmigrantes recién llegados y a los pescadores que han presenciado la llegada de miles de embarcaciones a las costas italianas, que han sido testigos de innumerables muertes y partícipes de múltiples recates. Así, Cantieri Meticci crea la obra *Lampedusa Stories*, en donde una flota de bicicletas se transforma en un océano de veleros que recorre toda Bolonia para contar la historia de los desembarcos de inmigrantes en busca de un futuro que en sus países no encuentran. Es un espectáculo itinerante que termina en la Piazza Maggiore con la actuación de Celestini. La creación del espectáculo se lleva a cabo durante seis meses e incluye la realización de diversos *workshops* realizados en los centros de acogida de la ciudad para la escritura de un libreto que es puesto en escena por los mismos actores inmigrantes junto a jóvenes italianos.

[...] *Iaqub*, por ejemplo, originario de Mali, relató su viaje en barco a Lampedusa y la imagen de esa noche, cuando el motor del barco se averió. *Amiata*, en cambio, es una niña de Sierra Leona: a través del teatro quiso agradecer al pescador de Lampedusa, que salvó la vida de su amiga embarazada. “Una experiencia fundamental para quienes, como yo, llegaron a Italia recientemente”, dice *Usman*, nacido en Gambia y desembarcado en Lampedusa hace 6 meses. *Usman* ayudó a construir la escenografía del espectáculo. “Trabajar con la compañía me ayudó a aprender el idioma, a olvidar mis problemas por un tiempo, a conocer a otras personas. Y esperamos que podamos hacer que la ciudad comprenda que también somos personas, y que la palabra migrante no debería asustar” (Zaccariello, 2015, la cursiva es del autor).<sup>10</sup>

Durante esta experiencia, Floridia se percató de la realidad que viven los centros de acogida, mirados como pequeños *ghettos* en donde la integración se percibe lejana. El espectáculo facilitó el encuentro entre ciudadanos boloñeses y extranjeros para abolir los prejuicios y miedos frente a lo desconocido. Este proyecto se une a otro realizado el mismo año en la mezquita/iglesia de Sant’Egidio y a un laboratorio con mujeres víctimas de trata. Floridia declara que cuando se trabaja en torno al tema de la identidad hay riesgos que se corren, uno de ellos es:

---

<sup>9</sup> Traducción libre de: “ragionare su come la cultura e la scrittura condizionano la ns. concezione dell’Altro e rischiano, se non maneggiate con cautela e consapevolezza, di agire negativamente (assimilazione, schiacciamento dell’Altro) sul lavoro che la ns. Compagnia sta cercando di svolgere insieme ai migranti”.

<sup>10</sup> Traducción libre de: “[...] *Iaqub*, ad esempio, originario del Mali, ha raccontato il suo viaggio in barcone verso Lampedusa e l’immagine di quella notte, quando si guastò il motore della nave. *Amiata*, invece, è una ragazza della Sierra Leone: attraverso il teatro ha voluto ringraziare il pescatore di Lampedusa, che ha salvato la vita alla sua amica incinta. “Un’esperienza fondamentale per chi, come me, è arrivato in Italia da poco” racconta *Usman*, nato in Gambia e sbarcato a Lampedusa 6 mesi fa. *Usman* ha contribuito a ostruire la scenografia dello spettacolo. “Il lavoro con la compagnia mi ha aiutato a imparare la lingua, a dimenticare per un po’ i miei problemi, a conoscere altre persone. E speriamo possa far capire alla città che siamo persone anche noi, e che la parola migrante non deve spaventare”.

[...] ahogarse en un espejo de agua, tratando de tomar su propio reflejo como en el mito de Narciso, [...] Pero hay una forma menos traumática de enfrentar la identidad [...] es decir, pasar de la ficción, del disfraz, despojarse para ser poseído: este es el camino del teatro que nos permite ser Lear y Quijote sin estar locos, ayunadores a pesar de estar saciados. Es fácil perder el hilo, perder e intercambiar piezas de lenguaje e identidad por la calle. En esta babel lingüística sucede entonces el verdadero y real robo de identidad, de intercambios de vestuarios: Simone es un persa veneciano; Marta es francesa, rusa, árabe, dependiendo del clima; Sanam aún no habla italiano, habla romanesco y todos se echan a reír porque nos parecemos a los personajes de la historia amargamente irónica de Englander, en la que los osados judíos polacos agudizan su ingenio y, ayudados por la suerte, escapan a las deportaciones nazis en el carro de los actores que se mueve, como siempre, hacia un destino no especificado. Como nosotros también, disfrazados de acróbatas, caminamos en el borde con los ojos vendados... hacia el futuro (Florida cit. en Budriesi. 2017a).<sup>11</sup>



Figura 2: Espacio MET, Bologna.

En el año 2017, el grupo Shebbab Met Proyect, compañía formada en los laboratorios de Cantieri Meticci, obtiene un merecido reconocimiento por la obra teatral-performativa *I Veryferici*, teatro social con la más alta calidad. El premio Scenario (creado por Marco Baliani en 1987) otorgado en el marco del festival de Santarcangelo, valora las jóvenes creaciones teatrales contemporáneas que destacan por una escritura escénica transversal más allá de géneros y formatos y por una multidisciplinariedad que escapa al teatro de narración. El grupo realiza una dramaturgia de la diferencia, como lo ha catalogado Fabio Acca,

<sup>11</sup> Traducción libre de: “[...] affogare in uno specchio d’acqua, cercando di prendere la propria immagine riflessa come nel mito di Narciso, [...] C’è però un modo meno traumatico di affrontare l’identità [...] cioè passare dalla finzione, dal travestimento, spossessarsi per essere posseduti: questa è la via del teatro che ci permette di essere Lear e Chisciotte senza essere pazzi, digiunatori pur essendo sazi. Si fa presto a perdere il filo, a perdere e scambiare per strada pezzi di lingua e di identità. In questa babele linguistica succedono allora dei veri e propri furti di identità, dei travestimenti: Simone è un persiano veneto; Marta è francese, russa, araba, a seconda del tempo che fa; Sanam ormai non parla farsi né italiano, parla romanesco e a tutti scappa da ridere perché sembriamo proprio i personaggi del racconto amaramente ironico di Englander, nel quale audaci ebrei polacchi aguzzano l’ingegno e, aiutati dalla fortuna, scampano alle deportazioni naziste sul carrozzone dei teatranti che si muove, come sempre, verso imprecisata meta. Anche noi come loro, travestiti da acrobati, camminiamo sul filo ad occhi bendati... verso il futuro”.

expuesta a modo de breves historias en formato *sketch*, teñidos de un humor grotesco y de una acción compleja que transita entre el teatro y la performance.

Este grupo, como tantos otros nacidos de los laboratorios del MET, desarrollan un lenguaje propio, siempre comprometido con la investigación multidisciplinar, transcultural, política y mestiza. Influencia de Floridia, que inspirado en un viaje a Palestina, donde pudo presenciar teatro local (siempre en clave política), decidió volver a Bolonia y plantearse el concepto de política como una constante en sus puestas en escena y laboratorios. En el año 2010, Floridia y otros integrantes de Cantieri Meticci, realizan un viaje-experiencia siguiendo la ruta que los inmigrantes realizan para llegar a Italia. De este viaje nace un texto, publicado en Bolonia (Floridia, 2011-2013). Un diario de viaje que posee la riqueza de la reflexión en acción, aquella problematizada por el teatro cuando entra en la vida de aquellos a los que se pretende representar. Floridia viaja, comparte con los ciudadanos locales, come con ellos, danza y escapa en las fronteras. Esta experiencia define más aún el sentido ético que tiene su propuesta teatral, en donde no existe la mirada caritativa, sino la del compañero que va sorteando obstáculos en el viaje del teatro y de la vida.

## 1. MULTILINGÜISMO E HIBRIDACIÓN SONORA: EL MESTIZAJE TEATRAL

*El silencio es un bolso lleno de posibilidades.*  
(Murray Schafer)

Las casas de acogida son lugares de tránsito obligado para todos aquellos refugiados políticos y solicitantes de asilo recién llegados a Italia. En estos lugares, permanecen al menos un año recibiendo instrucción en materias escolares básicas, en la lengua italiana y, posteriormente, en algún oficio que les permita trabajar para sostenerse solos una vez finalizada la asistencia económica de la Unión Europea. Luego se les asigna un asistente social, algunos mediadores culturales (inmigrantes que ya llevan años en Italia y que los ayudan en trámites y todo lo que requieran para hacerse entender mientras aprenden las leyes italianas y la lengua), una cama en un departamento compartido, dinero para gastos como movilización, vestimenta y alimentación. Durante el período de acogida, que dura tres años, se les ayuda a realizar trámites para obtener la residencia definitiva y buscar trabajo bien remunerado para que, una vez que salgan del proyecto, puedan continuar su vida como ciudadanos en Italia. Evidentemente, los inmigrantes que permanecen en estas casas, están inmersos en un solo pensamiento que no es el de hacer teatro, deben sobrevivir, aprender, lograr aprovechar todo lo que tienen al alcance para forjarse un futuro. La gran mayoría son niños y jóvenes que no han vuelto a ver a sus familias (muchos no lo hacen nunca más) y que sienten el peso de la responsabilidad frente a la ‘fortuna’ de haber llegado a salvo a un país que les da la oportunidad de vivir. Es sorprendente conversar con estos ‘chicos’, son personas que han experimentado la cara más oscura de la humanidad y aun así, hablan de esperanza, de agradecimiento, del valor del trabajo y de la familia, de la no segregación, del respeto por todos los seres humanos. Son los primeros en tender una mano cuando cualquiera, sin importar de dónde venga, la necesita. Muchos de ellos ya hablan perfectamente el Italiano, otros, en cambio, se comunican con señas y sonidos que asemejan la lengua que están aprendiendo.

Otros refugiados son intelectuales o combatientes de guerra que cargan el dolor del exilio en sus miradas y no conciben la vida sin la lucha por la igualdad de oportunidades en las sociedades aplastadas por el poder imperante. Estos otros inmigrantes no buscan, a diferencia de los niños, el paraíso europeo, no esperan nada. Trabajan, estudian, sobreviven, con la idea obsesiva de poder volver algún día a sus países y poder ayudar a su reconstrucción. Para estos inmigrantes es más compleja la integración, pues como exiliados, tardan años en comprender que el retorno es imposible. “Floridia habla de algunos actores de la compañía que son refugiados políticos, en particular mujeres como Aminata, de Sierra Leona, u otra chica de Camerún, y la dificultad para que sean madres y actrices: su participación se limita a espectáculos o a talleres pagados. Otro refugiado / actor es un periodista egipcio que criticó al régimen de Mubarak y, por lo tanto, fue amenazado de muerte y encarcelado en su país de origen” (Budriesi & Farneti, 2017)<sup>12</sup>. Por estas dificultades y por razones artísticas, la compañía comenzó a admitir en sus laboratorios a personas provenientes de todas partes del mundo; por un lado, ayudaban con sus propias experiencias a los refugiados políticos a enfrentar con otra mirada sus conflictos internos y externos; por otro lado, correspondía mucho más con la óptica y los objetivos artísticos de Cantieri Meticci que se había propuesto el mestizaje teatral con multiculturas. Así, cuando se trabaja en los laboratorios, cada integrante recién llegado es guiado por uno más experto y de nacionalidad italiana para ayudar al intercambio y al aprendizaje de la lengua<sup>13</sup>.

El método ideado por Floridia para entrenar a sus actores durante los laboratorios consiste en una serie de ejercicios específicos para diversos objetivos actorales. Los de aproximación al teatro, al juego de la ficción, los ha bautizado como ejercicios de umbral (*Esercizi di soglia*), en donde los actores comienzan a experimentar el juego, el contacto con el otro, la confianza y la pertenencia a un grupo de personas que ‘hacen juntas’. Al respecto, Laura Budriesi y Alice Farneti, estudiante de antropología e investigadora de la performance africana en Bolonia, comentan:

Lo que más le importa a Floridia son aquellos ejercicios “diseñados para crear un grupo, para asegurarse de que aquel que ha llegado solo de algún modo se identifique en un “nosotros”, de modo que al final de los ensayos los chicos salgan entre ellos, que se enamoren”. Encontrarse trabajando con solicitantes de asilo político o migrantes significa interactuar con los chicos que han sufrido traumas severos y que incluso están en un estado de “suspensión ambigua”. Llegan con la euforia de haberse salvado, sin embargo, a menudo pasan uno o dos años sin trabajo, sin poder enviar dinero a la familia en el país de origen o con el deseo de alcanzar otro país europeo y en su lugar se encuentran trabajando en el campo siciliano”. Por lo tanto, son necesarios “ejercicios dionisiacos o carnalescos, ejercicios de ventilación”. Finalmente, hay ejercicios diseñados para

---

<sup>12</sup> Traducción libre de: “Floridia parla di alcuni attori della compagnia che sono rifugiati politici, in particolare di donne come Aminata dalla Sierra Leone, o di un'altra ragazza del Camerun, e della difficoltà per loro di essere madri e attrici: la loro partecipazione si limita agli spettacoli o ai laboratori retribuiti. Un altro rifugiato/attore è un giornalista egiziano che aveva criticato il regime di Mubarak ed è quindi stato minacciato di morte e imprigionato nel suo paese d'origine”.

<sup>13</sup> Floridia estudia y aplica el principio de enseñanza de la Escuela Barbiana de Don Lorenzo Milani y que se desarrolló entre los años 1954 y 1967 en la pequeña villa Barbiana perteneciente a la diócesis de Firenze. El modelo educativo fue criticado duramente por la Iglesia Católica, que lo reprobó por considerarlo peligroso. Este consistía en realizar clases abiertas, en donde los mismos estudiantes enseñaban las materias a sus compañeros más pequeños, guiándolos en el aprendizaje curricular y en las pruebas prácticas de la vida. Todos los estudiantes (23 en total) eran, en su mayoría, hijos de campesinos que no podían acceder a ninguna educación por la lejanía de las escuelas tradicionales y por motivos económicos.

crear un lenguaje artístico específico, tal vez el de un cierto tipo de teatro de calle, de un ritual teatral que está a mitad de camino entre la procesión y el desfile. No hay barreras entre espectadores y actores, ni aquella de la frontalidad ni del tipo proxémico: “los actores dialogan, tocan, abrazan a los espectadores”, no existen papeles más o menos importantes: un personaje puede ser compartido por varios actores. Una danza enérgica, desatada, a menudo cierra los espectáculos: la tragedia de muchos de sus espectáculos se desliza fácilmente al nivel de la fiesta y el intercambio de ritmo. (Budriesi & Farneti, 2017).<sup>14</sup>

A esta multiplicidad de ejercicios y de experiencias se suman las lecturas de los textos que se escogen para los espectáculos. Muchos de ellos pertenecen a la literatura y a la dramaturgia universal, siendo reinterpretados e intervenidos con textos creados por los mismos actores durante los ensayos. Para escoger los textos a trabajar escénicamente, Floridia propone una lectura personal, es decir, de la lectura de una obra de Shakespeare o de Kafka, cada actor aporta su propia comprensión y experiencia frente al texto, dependiendo de su bagaje cultural, de su lugar de proveniencia, de la vida que ha llevado, de su escolaridad. Todas las interpretaciones son aceptadas, todas poseen el mismo valor artístico. Cada actor selecciona una palabra clave y una imagen que lo identifica con el texto, luego Floridia propone una única clave de lectura: cada personaje, cada situación será leída desde la condición de extranjero, es decir, desde la propia experiencia de vida. Así, el actor se aproxima al personaje y al mundo de la obra con familiaridad y con su propio lenguaje, abriendo los sentidos de las obras con la profundidad que solo la vida puede concederle al actor. En este caso, son vidas que no pueden ser contadas en años, sino en sucesos que los han marcado como seres humanos, y que les permiten ahondar en la visión del teatro, en sus problemáticas, en sus objetivos escénicos. Esta forma de afrontar el texto posee dos aristas: una evidentemente artística y otra terapéutica, pues a través de los personajes y sus conflictos, los actores logran hablar de aquello que ha gatillado el trauma y de lo que son reticentes a exponer de otra manera.

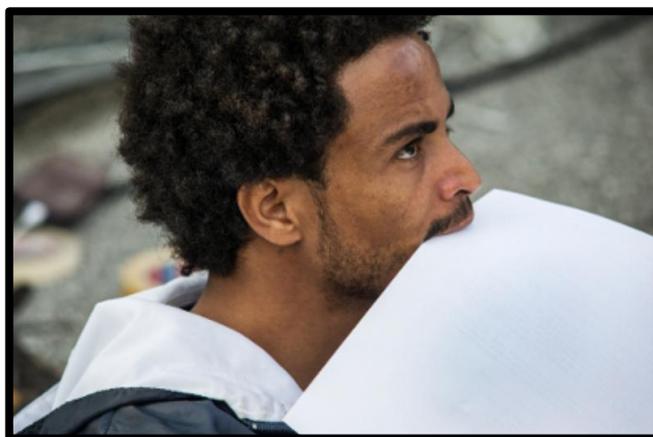
Los textos de la obra pasan a ser pretextos para abordar el verdadero tema: la inmigración en Italia. Los actores cuentan sus vivencias, analizan a sus personajes desde su propia piel, luego, proponen los textos que sus personajes deben decir, configurándose como un multilingüismo interpretativo, poético y experiencial. Como ejemplo, el monólogo del actor Abraham Tesfai, 27 años, originario de Eritrea, durante el espectáculo *Gli acrobati (Los Acróbatas)*, diciembre de 2015):

“Elimina lo superfluo”. Me lo han repetido muchas veces. Me han pelado como una cebolla. Bien, aquí está mi primera piel: es elegante, es la de un comerciante judío de una aldeíta polaca. Ahora me

---

<sup>14</sup> Traducción libre de: “Esercizi a cui Floridia tiene particolarmente sono quelli ‘pensati per creare gruppo, per far sì che chi è arrivato solo in qualche modo si identifichi in un ‘noi’, in modo che alla fine delle prove i ragazzi escano tra di loro, che si innamorano’. Trovarsi a lavorare con migranti o richiedenti asilo politico significa interagire con ragazzi che hanno subito forti traumi e che sono anche in uno stato di ambigua ‘sospensione’: ‘arrivano con l’euforia di essersi salvati, però spesso trascorrono un anno o due senza lavorare, senza riuscire a mandare denaro alla famiglia nel paese di origine oppure con il desiderio di raggiungere un altro paese europeo e di trovarsi invece a lavorare nelle campagne siciliane’. Sono perciò necessari esercizi di tipo ‘dionisiaco o carnevalesco, esercizi di sfogo’. Ci sono infine esercizi atti a creare un linguaggio artistico specifico, magari quello di un certo tipo di teatro di strada, di una ritualità teatrale che sia a mezza strada tra la processione e la parata. Non ci sono barriere tra spettatori e attori, né quella della frontalità, né di tipo prossemico: ‘gli attori dialogano, toccano, abbracciano gli spettatori’, non ci sono ruoli più o meno importanti: una parte può essere condivisa tra più attori. Un ballo energico, scatenato, chiude sovente gli spettacoli: il tragico di molti suoi lavori scivola con facilità nel livellamento delle feste e nella condivisione del ritmo”.

la quito: ¿estoy bien así? ¿Puedo irme? ¿No? Fuera también la segunda cáscara. Es la de un actor, ahora ni siquiera soy un aspirante a actor. ¿Estás bien así? ¿Todavía no? Aquí está la tercera cáscara, esta tiene los bolsillos llenos de tarjetas escritas en italiano, aquellas que me dicen que puedo quedarme en Italia. Las puedo devolver. ¿Puedo irme ahora? ¿No? Fuera también la cuarta entonces. Esta es útil, es húmeda, sabe a sal y algas secas. Sin esta, no soy ni siquiera un náufrago en medio del mar. Tengo un chaleco salvavidas, ¿puedo irme ahora? ¿Todavía no? Retrocedamos aún más. Esta es sucia, es gorda, está sucia de aceite porque es la piel del trabajo. Ahora ya ni siquiera soy un mecánico de camiones en Libia. ¿Ahora estoy bien? ¿No? Esta es seca, una hoja que se desmorona debido al exceso de calor y la poca luz, ha estado mucho bajo tierra, en prisión en el medio del desierto. Ahora ni siquiera soy un prisionero. ¿Puedo irme? ¿Todavía no? Esta en cambio está llena de costras, es el uniforme militar, a regañadientes, en Eritrea. Esta es la camiseta número cuatro con la que solía jugar a la pelota cuando era niño. Ahora ni siquiera soy un niño que juega a la pelota. Esta es mi cruz, ya no tengo fe, ya no tengo religión. Ya no tengo un nombre, ya no soy el hijo de mi padre. Solo soy un hombre, nada que me distinga de otros hombres. He eliminado todo lo superfluo, tengo solo lo justo y necesario. Me limpian y borran como un pedazo de papel blanco. Ahora puedo ser escrito desde cero. ¿Está bien así? (Abraham Tesfai cit. en Budriesi & Farneti, 2017).<sup>15</sup>



*Figura 3: El actor Abraham Tesfai durante el espectáculo Gli acrobati (2015).*

Vida y ficción se amalgaman en un texto de una poesía que atraviesa el cuerpo, dejando expuesta la carne, los órganos y la médula. Recordando los escritos de Artaud, su anhelo de

<sup>15</sup> Traducción libre de: “Elimina il superfluo. Me l’hanno ripetuto molte volte. Mi hanno sbucciato come una cipolla. Ecco, qui c’è la mia prima pelle: è elegante, è di un commerciante ebreo di un paesino polacco. Adesso la tolgo: vado bene così? Posso andare? No? Via anche la seconda buccia. Questa è di un attore, ora non sono più neanche un aspirante attore. Vado bene così? Non ancora? Ecco la terza buccia, questa ha le tasche piene di carte scritte in italiano, quelle che mi dicono che posso restare in Italia. La posso restituire. Posso andare così? No? Via anche la quarta allora. Questa è utile, è umida, sa di sale e di alghe essiccate. Senza questa non sono neanche un naufrago in mezzo al mare. Ho il salvagente, adesso posso partire? Non ancora? Torniamo ancora più indietro. Questa è sporca, è grassa, è sporca di olio perché è la buccia del lavoro. Ora non sono più neanche un meccanico di camion in Libia. Adesso vado bene? No? Questa invece è secca, una foglia che si sgretola per il troppo caldo e la poca luce, è stata molto sotto terra, in prigione in mezzo al deserto. Ora non sono più neanche un prigioniero. Posso andare? Non ancora? Questa invece è piena di croste, è la divisa da militare, controvoglia, in Eritrea. Questa è la maglia numero quattro con cui giocavo al pallone quando ero un bambino. Ora non sono più neanche un bambino che gioca a pallone. Questa è la mia croce, non ho più fede, non ho più religione. Non ho più nome, non sono più figlio di mio padre. Sono solo un uomo, niente che mi distingua dagli altri uomini. Ho eliminato tutto il superfluo, ho solo lo stretto necessario. Sono pulito e cancellato come un pezzo di carta bianco. Adesso posso essere scritto da capo. Vado bene così?”.

un teatro que poseyera la crueldad de la realidad, expuesta para producir el mismo efecto que la peste provoca en el cuerpo humano, purgando los odios, los racismos, los miedos, la ignorancia, para limpiar el cuerpo social. El texto, escrito por el mismo Tesfai, es la historia de su vida, de su paso por una prisión en Libia a los 13 años, de las veces en que tuvo que disfrazarse para escapar vivo de la guerra, de su no retorno al hogar. La obra habla de un grupo de judíos que se disfraza y se une a una caravana de acróbatas para escapar del régimen nazi. Este parlamento, por ejemplo, abre otra dimensión al multilingüismo, uno interno, cultural, pues, no solo la lengua constituye un lenguaje-otro. El mestizaje del texto se presenta fragmentado entre las premisas del autor dramático, del autor escénico y del autor-actor. Trozos provenientes de diversos lenguajes, diversas interpretaciones y múltiples imágenes vivas, se reescriben unos a otros en un movimiento rizomático y cíclico que ha perdido el origen, pues este no importa. Ni origen del texto, ni origen del actor, esta diversidad textual derriba lo superfluo, como bien dice el monólogo de Tesfai, universalizando lo particular sin perder ese estatus, y convirtiendo el espacio escénico en un territorio abierto, en donde toda existencia es bienvenida. Un texto nómada que deambula entre sus referentes para bifurcarlos, y de esa manera, reafirmarlos en el aparente anonimato de su intérprete (en su doble significado: por un lado el actor, por otro el espectador). Esta es la esencia del mestizaje teatral que propone Floridia, una práctica poética, filosófica y política que tiene efectos concretos en la sociedad y en la práctica teatral, pues, conforma una teatralidad diversa en forma y principio e impacta en las relaciones de y con los inmigrantes, de y con los italianos, de y con el ciudadano del mundo<sup>16</sup>.

La hibridación sonora se da por los distintos referentes culturales de las voces, los acentos, pero también por los cantos y músicas de todas las culturas de sus actores. Estos sonidos que surgen de los espectáculos constituyen un paisaje sonoro transcultural (Schafer, 1977; 1994)<sup>17</sup> que introduce al espectador en un territorio mestizo, donde la lengua italiana es una más de tantas que pueblan el mundo. El paisaje sonoro es:

[...] cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar en específico, ya sea de un país, una ciudad, un barrio, una tienda, un centro comercial, una oficina, una recámara o incluso de entornos sonoros como una barra programática de radio, un programa de televisión, una canción o la pista sonora de una cinta. Es un espacio determinado en donde todos los sonidos tienen una interacción ya sea intencional o accidental con una lógica específica en su interior y con referentes del entorno social donde es producido, siendo así un indicador de las condiciones que lo generan y de las tendencias y evolución de una sociedad (Woodside, 2008, p. 3).

Es decir, el paisaje sonoro está en estrecha relación con el paisaje cultural, con la memoria colectiva y con la identidad de los sujetos. Todos los seres humanos crecemos en específicos paisajes sonoros que condicionan la forma de oír y ver el mundo, dividiéndolo entre dentro y fuera del propio contexto cultural sonoro. Lo que Cantieri Meticci crea en sus espectáculos

---

<sup>16</sup> Otra forma de multilingüismo se da durante los laboratorios, donde se pueden oír diversas traducciones simultáneas de las instrucciones de los directores, técnica de trabajo aprendida de Teatro dell'Argine.

<sup>17</sup> “Denomino *soundscape* (Paisaje Sonoro) al entorno acústico, y con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos. Es una palabra derivada de *landscape* (Paisaje); sin embargo, y a diferencia de aquella, no está estrictamente limitada a lugares exteriores. El entorno sonoro que me rodea mientras escribo esto es un Paisaje Sonoro” (Schafer cit. en Barrios y Ruíz, 2014, p. 59).

es, finalmente, una nueva memoria colectiva anclada en la diversidad. De esta manera se abren los sentidos hacia el mestizaje sonoro, siendo posible predisponer al sujeto al cambio de lógica epistémica en todos los otros aspectos del sistema de conocimientos y creencias que se tienen del Otro. Pues, “Aunque el paisaje sonoro se construya a partir de lo que ocurre en un entorno, este también impacta en los oídos, emociones y recuerdos de la gente a lo largo de su vida como individuos y les permite mantener un nexo con su comunidad ya sea de forma generacional y/o cultural. Los objetos sonoros de este macrodiscurso sonoro son plasmados en todos los productos culturales de una comunidad” (Woodside, 2008, p. 4). Por ende, mestizar el paisaje sonoro es re-educar el macrodiscurso, para abrirlo a la transculturalidad; esto implica intercambios y no sustituciones ni colonizaciones, pues el paisaje sonoro originario de cada individuo no desaparece, solo se moviliza hacia territorios diversos y mundos posibles, modificando creencias y conocimientos pre-existentes y fijos. “Los paisajes sonoros se encuentran en constante evolución de acuerdo a cómo el entorno donde son generados cambia sus características: tienen historicidad y van de la mano del devenir de una sociedad” (Woodside, 2008, p. 3).

A su vez, el mestizaje sonoro desorienta al espectador y con ello, capta su atención en lo esencial: lograr la comunicación, es decir, hacer el esfuerzo de comprender lo que se dice. Mismo esfuerzo que realiza el inmigrante que llega a Italia sin saber la lengua. Se invierten los lugares de enunciación y se invita al Otro a vivir la experiencia. Así, todos devienen mestizos o se percatan de que siempre lo han sido, pues no existe cultura mejor que otra, ni cultura que no esté constituida por muchas otras, y esto lo hace evidente el mestizaje lingüístico que Cantieri Meticci elabora como estrategia de creolización. Mestizar el paisaje sonoro permite re-flexionar nuestra historicidad en pos de un desplazamiento hacia territorios fronterizos de memorias colectivas compartidas. De esta manera se descoloniza el pensamiento, se elimina el binarismo y se abre camino para que pase el hombre libre a construir la nueva sociedad.

## 2. FRONTERAS Y FRAGMENTOS DEL CUERPO: *CALIBANO* (2015)

*El cuerpo constituye para el artista el primer paso  
para el reconocimiento de la propia identidad  
y ofreciéndose a la mirada del público,  
de reflejo se convierte también en objeto de  
meditación identitaria de cada persona  
que toma parte activamente del evento.*  
(Alberto Dambruoso)

La frontera es un espacio liminal, y por ello, lleno de posibilidades de interacción entre culturas diversas. Este espacio *in between* es la metáfora perfecta de la creolización, pues deja en suspenso las identidades colectivas (país, región, lengua, etc.) para fragmentarlas, haciendo aflorar las identidades particulares que se funden y llegan a ser plurales. La frontera es el lugar de la negociación cultural, donde cabe el otro en toda su expresión. El inmigrante es el ser que habita este espacio, que lo atraviesa y lo hace suyo, y en esa lucha constante por cruzar, se transforma en el iniciado de aquellos ritos de paso de Van Gennep. Por ende, la frontera no solo es necesaria, sino fundamental, en el proceso de transformaciones que atañen

al sujeto liminal. Así, el migrante no es “de aquí ni es de allá”, como expresa la canción de Cabral, y los seres con los que se relaciona pertenecen a su mismo estatus.

La frontera puede ser entendida como una “zona de contacto”, es decir, como un espacio en el que “[...] las relaciones sociales a menudo son desiguales y las personas pueden hablar idiomas diferentes o el mismo idioma con diferentes inflexiones, significados y propósitos” (Chabram-Dernersesian, 2006, p. 35). Aquello de “Zona de contacto” es una expresión bien conocida [...] para indicar aquel proceso que tiene lugar cuando dos o más culturas están en contacto entre sí, como sucedió, por ejemplo, en el curso de la colonización europea en África (Carletti, 2007, p. 56).<sup>18</sup>

Este espacio intermedio es también el lugar del mestizaje, hábitat del mestizo<sup>19</sup>, pues en el intercambio abierto el sujeto se hibrida con el otro, provocando en el migrante, un estado de ambivalencia que resulta complejo, ya que se construye una identidad fragmentada entre el aquí y el allá. Es por ello que la figura del mestizo es también la del exiliado, un negociador de culturas e identidades, inevitablemente transables, en donde siempre se pierde y gana algo en el trayecto de reinención de sí mismo. “Las fronteras son como un lugar con contradicciones inconmensurables. El término no indica un sitio topográfico fijo entre dos u otras áreas estáticas (naciones, sociedades y culturas) sino un área intersticial de desplazamiento y desterritorialización que da forma a la identidad de los sujetos hibridizados”. (Heyman cit. en Carletti, 2007, p. 59).<sup>20</sup> Entonces, esta condición transitoria se va tornando poco a poco en una característica integral del sujeto fronterizo, adquiriendo fragmentos de cada cultura en su propia construcción identitaria.

La frontera se refleja en cada ámbito de su existencia: en su pensamiento, en su lenguaje, en sus sentimientos y en su cuerpo. Pues el cuerpo es frontera (un lugar de paso, liminal) que, a su vez, está constituido de otra frontera que es la piel. Sin embargo, esta frontera es mucho más que solo materia, el cuerpo es social y, por ende, histórico, pues posee una biografía que se ha desarrollado en diversos contextos culturales, en contrastes continuos con otros cuerpos y sus biografías. El cuerpo es el resultado de nuestra biología y de la transmisión cultural que cada uno porta en sí, en su relación con otros cuerpos. La antigua lucha entre interno-externo se ve abolida con Merleau-Ponty, dejando, a su vez, expuestas las complejas funciones sociales que el cuerpo cumple, dando existencia al cuerpo mundo. “Luego el cuerpo es eminentemente un espacio expresivo. Pero nuestro cuerpo no es solamente un espacio expresivo en medio de todos los otros... es el origen de todos los otros, el movimiento mismo de expresión, aquel que proyecta al exterior las significaciones dándoles un lugar, lo que hace que lleguen a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos” (Merleau-Ponty,

<sup>18</sup> Traducción libre de: “La frontiera può essere intesa come una ‘zona di contatto’, cioè come uno spazio nel quale [...] le relazioni sociali sono spesso ineguali e le persone potrebbero parlare differenti lingue o la stessa lingua con differenti inflessioni, significati e scopi” (Chabram-Dernersesian, 2006, p. 35). Quella di ‘zona di contatto’ è una nota espressione [...] per indicare quel processo che avviene nel momento in cui due o più culture si trovano, appunto, a contatto tra loro, com’è accaduto ad esempio nel corso della colonizzazione europea in Africa”.

<sup>19</sup> *Mestizo* es un término que fue utilizado por primera vez en 1521 en el marco de la colonización de México. Los colonizadores lo comienzan a emplear para denominar a aquel individuo que resultaba de la mezcla entre el español y el indio (cf. Fabietti & Remotti, 1999, p. 467).

<sup>20</sup> Traducción libre de: “Le frontiere sono proprio come un posto dalle contraddizioni incommensurabili. Il termine non indica un sito topografico fisso tra due o altre zone statiche (nazioni, società e culture) ma una zona interstiziale di spostamento e deterritorializzazione che modella l’identità dei soggetti ibridizzati”.

1993, p. 163). Pues el cuerpo, como frontera, creoliza nuestros intercambios y autoconstruye una imagen identitaria que se halla siempre en movimiento. El cuerpo crea los espacios-tiempos, en la medida que se expresa frente a otro, asumiendo fragmentos de ese otro y dejando parte de sí en él. “Dentro del cronotopo específicamente humano se configuran los entes culturales” (Rico Bovio, 1998, p. 82) que nos representan como cuerpos otros, aquellos que comportan la diferencia inevitable y evidentemente visible, perceptible. Pues, dentro del cuerpo físico no hay diferencia, es el afuera el que nos agrupa en aquellas divisiones sociales artificiales que dividen a la raza humana en colores, tamaños, forma de las narices, grosor del cabello. Estas divisiones artificiales dan la falsa idea de orden social, estratificando las relaciones entre un cuerpo y otro e impidiendo los procesos de creolización.

Para Cantieri Meticci, esta división artificial existe, sin embargo, como valor agregado, no como impedimento, pues es en la diferencia que se fundan los cronotopos culturales creolizados. Los cuerpos de sus actores transportan sus biografías, sus biología particulares, transmiten su cultura y, con ello, sus propios tiempo-espacios nómades. La diferencia de los cuerpos en Cantieri Meticci se exhibe como construcción de una sociedad transcultural, una frontera en todo lo que posee de liminal, impulsando el intercambio en dicho tránsito para que todos ganen y pierdan algo. El cuerpo, aquí, es una constante negociación entre iguales en el contexto de la *différance*. De esta manera, se construyen cartografías cronotópicas en la frontera del cuerpo social y cultural. Un ejemplo de esta cartografía se presenta en la obra *Calibano* (2015) con su concepto clave: el *ghetto*.

El espectáculo inicia con el naufragio de una barca cargada de inmigrantes que verán nacer a Calibano desde el vientre de su madre exiliada, la bruja Sycorax (¿África tal vez, o el Caribe, América, India?). El mar arroja estos cuerpos fronterizos para presenciar el nacimiento de un rebelde, es el viaje del encuentro inevitable de las culturas, de la migración. Calibano dice: “El viaje hacia el Otro siempre comienza con una barca. ¿Que sea una de las carabelas de Cristóbal Colón? ¿O una nave corsaria llena de tesoros? O tal vez es la barca que comienza *La tempestad* de Shakespeare que dentro de poco naufragará en el Caribe, o Lampedusa ya que proviene de Argelia, gracias a los hechizos de Próspero o tal vez, dados los tiempos y las rutas, también podría tener la bodega cargada de migrantes” (cit. en Budriesi, 2017b)<sup>21</sup>.

La barca representa el inicio del viaje hacia el Otro-diferente desde la perspectiva del que la aborda; sin embargo, el mar los escupirá en la isla que se transformará en la nueva barca-prisión que los mantendrá como naufragos eternos. El espectáculo se centra en la isla como *ghetto* contemporáneo con fronteras líquidas –parafraseando a Bauman– pues, es una frontera cargada de aquel miedo líquido que es impreciso y que provoca gran ansiedad por desconocimiento del Otro, convirtiéndolo en objeto de rechazo, de odio y de discriminación. En una entrevista realizada a Bauman, se le pregunta: “¿cuál es el mecanismo que lleva a quien no puede pagar la hipoteca o no tiene una casa o la escuela para los chavales, a tomársela con estos sujetos débiles y no con las autoridades políticas y económicas que están para resolver tales problemas?” (Jaraba, 2011). La respuesta de Bauman es que, tanto extranjeros como nativos, son meras piezas en el juego del poder, pues son víctimas del

---

<sup>21</sup> Traducción libre de: “Il viaggio verso l’Altro comincia sempre con una nave. Che sia una delle caravelle di Cristoforo Colombo? Oppure un vascello corsaro pieno di tesori? O forse è la nave con cui inizia *La tempesta* di Shakespeare che di qui a poco farà naufragio nei Caraibi, o a Lampedusa visto che viene da Algeri, grazie alle magie di Prospero o forse, visti i tempi e le rotte, potrebbe anche avere la stiva carica di migranti”.

sistema económico y político que distrae la atención para realizar su juego perverso de dominación. Así, la isla-*ghetto* donde habita Calibano es la metáfora de aquel miedo líquido del sujeto contemporáneo que, distraído, tiene la ilusión de mantener los muros altos para que todo vuelva a ser normal y, por ende, seguro.

Cuando rechazan a los emigrantes y les obligan a hacer las maletas y a volverse al sitio de donde vinieron, los nativos piensan, al menos simbólicamente, que hacen añicos aquellas fuerzas temibles y tremendas; creen que obtienen una especie de victoria simbólica en una guerra que saben que no podrán vencer verdaderamente. Considerar a los emigrantes como causa de sus propias miserias y miedos puede parecer ilógico, peor aún: es un tipo de lógica perversa. Érase una vez el tiempo en el que había certidumbre en el trabajo y en las perspectivas de vida. Todo ello ha sido sustituido, hoy, por la flexibilidad de los mercados laborales y por el empleo con fecha de caducidad. Es obvio presumir que la llegada de los extranjeros y la actual inseguridad se conecten y que se obligue a los extranjeros a irse y, entonces (en esa lógica) todo volvería a ser seguro y confortable, como antes de la llegada de aquellos (Bauman cit. en Jaraba, 2011).<sup>22</sup>

En el *ghetto*-isla, se hallan identidades múltiples como la de Calibano, un ser mitad hombre, mitad pez, que en el espectáculo porta una máscara como símbolo de una identidad construida por el Otro, una representación de lo que se espera de él. La máscara –comenta Floridia (en Brudriesi, 2017b)– es un objeto que recuerda los rituales africanos, a sus danzantes, es un objeto que inspira preguntas sobre el desplazamiento y las identidades mestizas y frágiles que vienen desde el mar hacia Italia en busca de una vida posible: “¡Oye, oh! ¿Qué veo aquí? ¿Un hombre? ¿Un pez? / ¿Muerto? ¿Vivo?... Debe ser solo un pez, / el olor rancio y añejo, / como el bacalao ... ¡Un pez extraño! (W. Shakespeare, *La tempestad*, Acto II, escena segunda, vv. 25-28)” (cit. en Budriesi, 2017b)<sup>23</sup>. Este extraño que viene del mar y que huele a bacalao, posee una significación ambigua otorgada por la máscara que porta, pues la máscara es la representación de la mirada del Otro pero también es el recordatorio de que ese ser es una persona. La máscara se originó cuando la humanidad tuvo conciencia de sí misma y “Ser sí mismo y ser persona no consiste en recordar un papel aprendido antes en alguna parte, en otra preencarnación o preexistencia en otro mundo. El papel se va aprendiendo y haciendo a la vez” (Choza, 2002, p. 138). Es decir, es una identidad en construcción que ha perdido algo de su origen para dejar espacio a la nueva cultura que se va aprendiendo mientras se experimenta.

“Persona” es tanto “pertenecer a” como “distinguirse de”. Esta es la razón por la que se puede decir que una persona no es intercambiable por otra, es distinta de toda otra; cada quien es libre de

<sup>22</sup> Y agrega: “El flujo de los emigrantes y, en particular, del que busca refugio ante las amenazas de persecución y humillación es profundamente impresionante para los nativos. Les recuerda, de manera penetrante, la fragilidad de la existencia humana, la debilidad que quisieran esconder y olvidar, pero que les atormenta durante la mayor parte del tiempo. Esos emigrantes han dejado sus casas y se han alejado de lo que les era más querido y próximo, porque sus vidas estaban destruidas, desaparecido su trabajo, sus casas destruidas, devastadas, sufrieron *razzias* [ataques sorpresa] en las revueltas y tumultos; o bien fueron obligados a partir porque se les consideraba indeseables o incapaces de ganarse la vida en sus patrias. Ellos representan –de hecho, encarnan– todo lo que temen los nativos y, específicamente, las tremendas y misteriosas ‘fuerzas globales’ que deciden las reglas de un juego en el que todos nosotros –migrantes y nativos de igual manera– somos meras piezas” (Bauman cit. en Jaraba, 2011).

<sup>23</sup> Traducción libre de: “Ehi, oh! Che vedo qui? Un uomo? Un pesce? / Morto? Vivo?... Dev’esser proprio un pesce, / all’odore di rancido e stantio, / come di baccalà... Uno strano pesce! (W. Shakespeare, *La tempesta*, Atto II, scena seconda, vv. 25-28)”.

actuar y es responsable de sus actos; por lo que “ser individual significa para el hombre ser persona, es decir, disponer radical y libremente de sí”. Ahora bien, de la misma manera en que el proceso de individuación se desarrolla, también cambia el proceso de concientización del significado que la sociedad otorga al individuo (Betancur, 2010, p. 133).

Ambigüedad que es característica de las identidades fronterizas, de sus cuerpos fragmentados y de sus almas en tránsito. Calibano, a su vez, porta la máscara siendo esclavo de Próspero, torciendo el signo para dejar de ser objeto. Calibano, el caníbal, el negro<sup>24</sup>, el salvaje que es el símbolo de los miedos líquidos de las sociedades de todas las épocas, debate su individualidad con los instrumentos de la civilización que ha categorizado a los humanos en clases, tipos, colores. Pero Próspero es también una identidad fronteriza, es un exiliado que ha criado a un hombre-pezu para ser su esclavo. Un exiliado que considera la isla-*ghetto* como su nuevo reino y que, obsesionado por la venganza, ha sido capaz de “colonizar” sin piedad. Es la figura del *ghetto* dentro del *ghetto*, similar a lo que sucedía en el film *Diálogo de exiliados* (1975) de Raúl Ruíz. Pareciera ser que para construir su propia identidad, Próspero-exiliado busca estrategias de colonización cuando no logra concretar su transculturación. En términos de Freire, “Para ellos el *hombre nuevo* son ellos mismos, transformándose en opresores de otros” (Freire, 2005, p. 44, el énfasis es del autor) y manteniendo la errónea creencia de que el acto de oprimir los hará libres.<sup>25</sup>

Esta es la contradicción que deshumaniza a Próspero en el espectáculo de Cantieri Meticci y que actúa como espejo de la sociedad opresora que se lanza contra el inmigrante creyendo que ese acto los liberará de la opresión de los Estados. Esta opresión se manifiesta en el cuerpo negro de Calibano, un cuerpo diverso que expone el prejuicio de la sociedad “blanca” (que no asume su propio mestizaje). Así, Calibano porta con orgullo su máscara de hombre-pezu, su ‘persona’ diversa, su alma rebelde que niega la condición de objeto impuesta por el Otro.

De ahí que pueda decirse que la máscara era el medio a través del cual se expresaba un sentido y resonaba la voz del alma, como ha sido interpretada por pensadores como Hannah Arendt. Más tarde el término “persona” pasó a hacer referencia a los actores que usaban las máscaras y, posteriormente, en el lenguaje común, a los individuos, con excepción de los esclavos, que eran considerados como cosas (Betancur, 2010, p. 130).

---

<sup>24</sup> “El nombre de *Calibán* puede tener su origen en una transliteración de la palabra *canibal*, que a su vez es una deformación de la palabra *Caribe* (Fernández Retamar). *Caliboun* es también un término romaní para “negro”. Todas estas referencias parecen vincular a Calibán con la visión europea de los nativos americanos y africanos. Además, Shakespeare pudo inspirarse directamente en la obra de Montaigne *De los canibales*, uno de cuyos párrafos es recitado textualmente por uno de los personajes” (Diccionario de Filosofía Latinoamericana, *ad vocem* ‘canibalismo’).

<sup>25</sup> “En este sentido, los oprimidos asumen erróneamente que el opresor está liberado. No obstante, esta asunción es falsa, el opresor no está liberado, toda vez que en su acto de opresión deshumaniza al oprimido, con lo cual se deshumaniza a sí mismo. La opresión implica deshumanización y, por tanto, no puede ser vista en ninguna circunstancia como un camino a la liberación. El oprimido, entonces, cae en una contradicción porque, al adherirse al opresor, mantiene el estado de opresión que, inicialmente, deseaba acabar” (Tovar-Bohórquez, 2015, p. 159).

A su vez, Calibano representa la mirada eurocéntrica<sup>26</sup> del colonizador que concibe al diferente como exótico, siendo un ser sin voz supeditado a identificarse en la representación que el imaginario dominante ha construido para él. Así, este ser exótico se vuelve un objeto que debe ser despojado de sus fetiches (cultura) para ser civilizado. Recordemos la ambivalencia que esta mirada posee para Bhabha, en donde el fetiche se halla finalmente en ambas culturas que se niegan a ver sus propias creencias como particulares y ajenas al otro. Por ende, la exaltación de lo exótico siempre va a crear un nuevo fetiche y va a situar a UNO al mismo nivel que el OTRO, en donde será siempre el sistema de poder el que validará como legítimo el fetiche del colonizador (Bhabha, 2002)<sup>27</sup>. En este descubrimiento del Otro, no se concibe al diferente como persona, sino como parte del paisaje, misma situación que enfrentan: Calibano como esclavo e hijo de una exiliada y Próspero como exiliado, ambos son parte de la diferencia, ambos representan lo exótico y aún así, se desprecian mutuamente.

Las notas de trabajo de la Compañía Cantieri Meticci, compuestas por imágenes históricas o literarias, de textos creados por el grupo y sugerencias del director Pietro Floridia, parten de la reflexión sobre el Otro como algo desconocido, exótico y finalmente monstruoso, contra natura. Un imaginario fantástico que, desde los orígenes de la cultura occidental, enriquece el mundo desconocido con monstruos: un Oriente expandido a África, un Oriente *mirabilis*, lejano y seductor, ambiguo y cautivador, sobre el cual proyectar sueños y preocupaciones (Budriesi, 2017b).<sup>28</sup>

Ahora bien, en nuestro mundo actual, el exótico es quien se ha movilizó a las tierras del colonizador y esto provoca el miedo líquido del que habla Bauman, pues, es seductor mientras sea lejano, pero cuando se encuentra en la puerta de la propia casa se vuelve aterrador, trae consigo todo aquello que no queremos ver y hace patente el horror que la propia civilización ha procurado al mundo exótico. Este ser se transforma en el espejo que no deseamos frente a nosotros, en el constante recordatorio de la fragilidad de la frontera y de la ilusión de un centro que ha perdido su estatus como tal. Estos cuerpos diversos se vuelven los fantasmas de un mundo oprimido que se nos viene encima, no para invadir ni colonizar, sino para transculturarse y dejar en nosotros parte de su ser mestizo.

---

<sup>26</sup> “El Oriente presentado por el Orientalismo es [...] un sistema de representaciones circunscrito por un grupo de fuerzas que introdujeron el Oriente en la cultura occidental, luego en la conciencia occidental, y finalmente en los imperios coloniales occidentales” (Said cit. en Budriesi, 2017b). Traducción libre: “L’Oriente presentato dall’orientalismo è [...] un sistema di rappresentazioni circoscritto da un insieme di forze che introdussero l’Oriente nella cultura occidentale, poi nella consapevolezza occidentale, e infine negli imperi coloniali occidentali”.

<sup>27</sup> Este pensamiento corresponde al de la línea de la crítica poscolonial, donde encontramos también las teorías de Spivak que tratan el tema de los sujetos subalternos dominados por ambos lados de la cultura (imperialista e indigenista), como es el caso de las mujeres, que serían desplazadas no solo por el colonizador sino por los propios discursos machistas indígenas y que serían las grandes relegadas de los discursos que, si bien las estudian, no les permiten ser enunciadoras de su propia elaboración ideológica (cf. Spivak, 1987),

<sup>28</sup> Traducción libre de: “Gli appunti di lavoro della compagnia Cantieri Meticci, composti da immagini storiche o letterarie, da testi realizzati dal gruppo e da suggestioni del regista Pietro Floridia, partono dalla riflessione sull’Altro come non familiare, esotico e in definitiva mostruoso, contro natura. Un immaginario fantastico che, fin dalle origini della cultura occidentale, arricchisce di mostri il mondo non conosciuto: un Oriente espanso fino all’Africa, un Oriente *mirabilis*, lontano e seducente, ambiguo e accattivante, sul quale proiettare sogni e inquietudini”.



Figura 4: Máscara de Calibano utilizada para el espectáculo.

Floridia no solo re-escribe el texto de Shakespeare, sino el de Césaire, en donde el nombre Calibano posee las connotaciones colonialistas del imaginario del exótico. El poeta juega con el nombre como un instrumento de posesión “Llámame X, será mejor. Como decir el hombre sin nombre. Más precisamente, el hombre al que se ha robado un nombre. Hablas de historia. Bueno, esta es historia y ¡famosa incluso! Cada vez que me llames, me recordaré de la cosa más importante, que me has robado todo, ¡incluso mi identidad!” (Césaire cit. en Budriesi, 2017b)<sup>29</sup>. Pues al colonizar la lengua y dar un nombre se está eliminando por completo a la persona y dando lugar al objeto. Sin embargo, Floridia descoloniza el texto, la palabra y la hegemonía del teatro mismo al incorporar la presentación performativa:

En un momento del espectáculo tomó la palabra uno de los actores, Younes El Bouzari, que al salir del personaje dice: “Grandes, grandes, hermosa leccioncita, pero ahora me quito la máscara y hablo yo, sí, yo sé hablar y les cuento mi Calibán. Mi Calibán es argelino, o tal vez francés, no lo sabe ni siquiera él, vive en la periferia de París, en las afueras y a sus bellos discursos les responde que deberían haber educado a nuestros padres, en lugar de dejar que ellos murmuran un francés de ¡cavernícolas! [...] Para ustedes era cómodo así, a ustedes se les hacía más cómodo que ellos manejaran piedras en lugar de palabras, porque las palabras podían convertirse en frases y las frases en discursos y los discursos en derechos [...] y así fueron permaneciendo ignorantes y no nos han enseñado nada y ahora vienen ustedes y ¡Oh, *mon Dieu* no se integran, no se sienten franceses, eclosionan el odio y ahora hagámosles una bella leccioncita de aquellas sobre la cultura! ¡Demasiado tarde! Su leccioncita no la queremos, están siempre en nuestra contra con sus libros y

<sup>29</sup> Traducción libre de: “Chiamami X, andrà meglio. Come dire l’uomo senza nome. Più precisamente l’uomo a cui è stato rubato un nome. Tu parli di storia. Ebbene, questa è storia, e famosa anche! Ogni volta che mi chiamerai mi ricorderò della cosa più importante, che mi hai rubato tutto persino la mia identità!”.

entonces yo sé qué hacer con sus libros, ¡sus libros los quemó! ¡Los quemamos! ¡Los quemamos!” (Budriesi, 2017b).<sup>30</sup>

Y es en esta presentación performativa del actor saliendo del personaje, donde se rompe definitivamente todo signo de colonización: del cuerpo, de la lengua, del teatro como topos hegemónico del autor, del espacio y la palabra. El actor funde la historia del personaje con su propia historia y así la universaliza y pone al espectador en el puesto de Próspero, aquel exiliado que todos somos y que, distraído, oprime para tener la sensación de libertad. Este traspaso de territorios (del teatro a la performance, del personaje al actor, de espectador a personaje) crea una estructura móvil del espectáculo y propone la frontera no como obstáculo, sino como lugar de paso, invitando a todos a la iniciación de un cambio de pensamiento. Así, el cuerpo del salvaje Calibano negro se fragmenta en diversos significantes para volverse aquella ‘persona’ cuando se quita la máscara: la máscara-presentación bajo la máscara-representación, desestabilizando, a su vez, la representación social que se hace del extranjero para comunicar directamente el sentimiento de alienación identitaria que aquella representación provoca.<sup>31</sup>

Todo el cuerpo del espectáculo se vuelve cartográfico, en cuanto constituir un nuevo mapa en devenir, un cuerpo mestizo que exclama ser visto y oído, que derriba los prejuicios del miedo líquido, aquellos que no tienen sustento y que dejan al descubierto solo la pobreza de mirada. El espectáculo es la frontera de aquella nueva cartografía que se funda y se expande para alcanzar al extranjero, al inmigrante, al exiliado y mestizo que todo habitante de la tierra es.

La performance aparece también como extrañamiento de los cuerpos de las actrices, convertidos en tela donde se proyectan las imágenes de monstruos, de mujeres salvajes, de fuego y fusil. Este extrañamiento del cuerpo viene a concebirlo como tierra extranjera que se puede colonizar y los signos escogidos por Floridia son: el bastón, que se convierte en la férula papal, y el mar embravecido, signo de la pila bautismal, que con violencia borra toda huella de identidad para marcar las carnes a fuego vivo con el nombre del colonizador (cf. Budriesi, 2017b). Luego, la colonización del pensamiento, la escuela, que enseña a rechazar la propia piel para ser aceptado y premiado. Floridia escribe en las notas de dirección: “El lápiz prescribe, ordena: el lápiz es como el palo al que se amarra la rama torcida para que crezca derecha” (en Budriesi, 2017b)<sup>32</sup> Surge la obligación de aprender la nueva lengua, las

---

<sup>30</sup> Traducción libre de: “In un momento dello spettacolo prende la parola uno degli attori, Younes El Bouzari, che uscendo dal personaggio afferma: “Bravi, bravi, bella lezione, però adesso mi tolgo la maschera e parlo io, sì io so parlare e vi racconto il mio Calibano. Il mio Calibano è algerino, o forse francese, non lo sa neanche lui, vive nella periferia di Parigi, nella banlieu e ai vostri bei discorsi risponde che avreste dovuto educato i nostri genitori, invece che lasciarli biascicare un francese da cavernicoli! [...] A voi faceva comodo così, a voi faceva più comodo che loro maneggiassero pietre piuttosto che parole, perché le parole potevano diventare frasi e le frasi discorsi e i discorsi diritti [...] e così sono rimasti ignoranti e non ci hanno insegnato nulla e adesso arrivate voi e ¡Oh, mon Dieu non si integrano, non si sentono francesi, covano odio e allora facciamogli una bella lezione di quelle sulla cultura! Troppo tardi! La vostra lezione noi non la vogliamo, sono sempre contro di noi i vostri libri e allora so io cosa fare dei vostri libri, i vostri libri io ve li brucio! Ve li bruciamo! Ve li bruciamo!”.

<sup>31</sup> Al respecto, cf. Carreño (1982), estudio sobre la dialéctica de la identidad que provoca la máscara como persona.

<sup>32</sup> Traducción libre de: “la penna prescribe, ordina: la penna è come il palo a cui legare il legno storto perché cresca dritto”.

leyes que rigen el nuevo territorio, la nueva geografía, la nueva comida, las formas de comunicarse, de relacionarse, en definitiva, de integrarse, pero sin transculturarse, pues ni el nuevo territorio ni el colonizador están dispuestos a negociar, solo a tomar posesión. Así se coloniza la memoria, pues, por medio del adoctrinamiento, se ha ido construyendo un régimen escópico en devenir por medio de borraduras, apropiaciones y resemantizaciones. (Ver Gruzinski, 2006). Colonizar la memoria es implantar en ella imágenes de sucesos que se hallan teñidos de prejuicios. Colonizar la memoria es destruir cualquier atisbo de rebelión, es limpiar el territorio mnémico de ‘salvajes’ y poblarlo de civilización, es robar, saquear y violar el ADN de los orígenes del Otro, es apropiarse de la mirada del colonizador para ver a través de sus ojos la propia realidad, la propia historia y el propio tiempo. Colonizar la memoria constituye una construcción cultural que nos mantiene a todos inmersos en un repliegue identitario. Pero la memoria puede ser descolonizada, pues, no se debe olvidar nunca que el colonizador: “No tiene en cuenta la memoria humana, los recuerdos imborrables; y, sobre todo, hay algo que quizá no ha sabido jamás: no nos convertimos en lo que somos sino mediante la negación íntima y radical de lo que han hecho de nosotros” (Sartre en Fanon, 2011, p. 7).

El adoctrinamiento implica asumir como propia la representación que el Otro ha elaborado, sin embargo, es una representación de una realidad manipulada y re-construida y que tergiversa una temporalidad y provoca un enorme distanciamiento con los epistemes a los que cada sujeto pertenece: inmigrante y nativo. Es posible constatar, entonces, que “los sujetos colonizados se proponen representarse a sí mismos de maneras que se <comprometen con> los términos propios del colonizador” (Pratt, 2002, p. 27). De esta manera, pueden ser integrados en la nueva sociedad que no perdona un acto de rebeldía. Me recuerda la frase que escuché más de una vez durante mi estancia en Italia, cuando algún inmigrante explicaba su conducta diciendo “Perdón, es que en mi país se hace así”, la respuesta no tardaba, con dureza le contestaban: “Si estás en este país, debes actuar como se acostumbra aquí, ya no estás en tu país”.

Pero la óptica de Floridia va mucho más allá, pues el salvaje Calibano juega con Miranda, una niña pequeña a la que él llama esposa-niña. Con ello, se activa el prejuicio sobre el negro, aquella bestia primitiva que se deja llevar por el instinto más básico del ser humano-animal: el sexo. El tabú de la pedofilia (y del incesto, pues ambos fueron criados juntos por Próspero), enciende las señales de alerta del espectador que se predispone para lo peor mientras los observa jugar juntos en escena. Es el miedo el que deja en silencio a los espectadores, el miedo de que aquel colonizado se cobre venganza por los males a los que se le ha sometido. Sin embargo, Calibano habla a su esposa-niña con la esperanza de casarse con una nueva generación inocente, más consciente de su ser mestizo, que pueda traer un nuevo cuerpo transcultural en el que toda negociación sea posible. Esta pequeña es el futuro que se espera, la matriz de la que nacerán Calibanos libres, es la esperanza del cambio que dará a luz el encuentro real de las culturas en la diferencia. Es una niña, aun no es el tiempo, pero ella siempre está allí. Mientras ella juega, los actores que han naufragado en la isla y que se refugian en grandes cuevas-tuberías, salen lentamente con sus bocas abiertas de par en par. Próspero intenta transmitir su pensamiento caduco a Miranda: “¿No te parecen jaulas estas bocas y sus dientes los barrotes? En tu inmensa inocencia me preguntas ¿por qué debe haber jaulas dentro de las jaulas? ¡Porque de lo contrario mi pequeña Miranda, te devoran! [...] Hay millones de bocas abiertas de par en par porque tienen hambre. Dejan las islas-colonias de

Próspero y lo van a buscar, padre que los ha abandonado, en las ciudades” (en Budriesi, 2017b)<sup>33</sup>.

Estas palabras son el reconocimiento de la falta cometida, pero la culpa siempre recae sobre el débil. Estas palabras vaticinan la invasión de las ciudades, aquellos que han sido explotados y privados de derechos, exprimidos y azotados por el hambre, aquellos que no han tenido voz, aquellos que han sido abandonados, llegarán a las ciudades en busca del padre colonizador para pedir el justo reconocimiento que les ha sido negado. Es el mar, aquel que cargará en sus entrañas el recordatorio de los delitos del colonizador y la culpa recorrerá las playas, vestidas de pequeños cuerpos, víctimas de nuestro silencio cómplice del horror.



*Figura 5: Actor que representa a Calibano de Cantieri Meticci<sup>34</sup>.*

<sup>33</sup> Traducción libre de: “non ti sembrano gabbie queste bocche e i denti sono le sbarre? Nella tua immensa innocenza mi chiedi perché devono essere gabbie dentro le gabbie? Perché altrimenti ti divorano mia piccola Miranda! [...] Sono milioni di bocche, spalancate perché hanno fame. Lasciano le isole-colonie di Prospero e lo vanno a cercare, padre che ha abbandonato, nelle città”.

<sup>34</sup> Se desconoce el nombre del actor. Este no sale publicado en ninguna página. Se menciona a todos como la tropa de Cantieri Meticci.

### 3. EL ESPECTÁCULO TOTAL QUE DEVIENE CRISIS DEL PENSAMIENTO: *IL VIOLINO DEL TITANIC* (2013)

*Por Europa, por nosotros mismos y por la humanidad, compañeros,  
hay que cambiar de piel, desarrollar un pensamiento nuevo,  
tratar de crear un hombre nuevo.*  
(Frantz Fanon, 2011)

El espectáculo se inspira en la magna obra poética/política *La fine del Titanic* (El final del Titanic) del alemán Hans Magnus Enzensberger, que analiza, por medio de la metáfora del hundimiento del trasatlántico británico Titanic cuando encuentra un iceberg el 14 de abril de 1912, la revolución cubana de 1953. Cantieri Meticci indaga, en cambio, en la relación de clases sociales y en la tragedia del naufragio observado por tantos y asistido por pocos, metáfora evidente de las miles de muertes de inmigrantes en las aguas del Mediterráneo, sin que ningún país intervenga en el origen del problema.

El espectáculo se inicia con la lectura, por parte de Floridia, del capítulo XIV del poema de Enzensberger mientras ingresan los espectadores. Al mismo tiempo, bajo sus asientos pasan los actores cubiertos por sábanas blancas, sacando sus manos para pedir ayuda mientras anegan. El impacto es inmediato, algunos espectadores estallan en llanto, otros se enfurecen, otros permanecen quietos al comprender que ahora son aquellos espectadores a bordo de los botes salvavidas del Titanic.

No es como una matanza, ni como una bomba;  
no hay sangre, nadie es mutilado;  
es simplemente una inundación, un aumento gradual  
por doquier. La humedad se filtra.  
Se forman diminutas perlas, regueros.  
Lo que ocurre es que se te humedecen las suelas,  
los puños de las camisas se te empapan, el cuello se torna  
pegajoso en la nuca, se te empañan las gafas;  
las cajas fuertes exudan, y se han manchado  
las rosetas de yeso en el techo. Lo que ocurre es  
que todo huele a su olor sin olor,  
que gotea, se derrama, chorrea, se vierte;  
no alternativamente, sino todo a la vez,  
ciegamente, coincidentemente, promiscuamente,  
humedeciendo el bizcocho, el sombrero de paño, los calzoncillos,  
lamiendo sudorosamente las llantas de las sillas de rueda,  
estancando el salobre en los urinarios, filtrándose  
hacia los hornos; y ahí está otra vez,  
horizontal, húmeda, oscura, callada, inmóvil, simplemente  
elevándose lentamente, lentamente levantando pequeños objetos,  
objetos de valor, botellas llenas de líquidos nauseabundos,  
llevándoselas descuidadamente hasta que se vacían,  
cosas de goma, cosas rotas y muertas; y esto continúa  
hasta que tú mismo lo sientes en el esternón,  
obstruyendo urgentemente, salubrementemente, pacientemente,  
algo frío y pacífico que te sube, llegándote primero  
a las rodillas, luego a las caderas, a los pezones,  
a las clavículas; hasta que te toca el cuello, hasta que lo bebes,

hasta que sientes el agua sedienta  
 buscándote la entraña, la tráquea, el útero,  
 la boca; y sabes entonces lo que se propone: se propone  
 llenarlo todo, tragar y que la traguen  
 (Enzensberger, 1998, pp. 41-42).

La escena es acompañada por el sonido de un violín. Las luces permanecen encendidas. El espacio es invadido de naufragos que serán, también, quienes cambien los elementos escenográficos. El espacio va cambiando, se va moviendo la ubicación de los espectadores que están a bordo del barco. La cena se sirve en mesas que se convierten en sábanas que proyectan las sombras de los actores bajo ellas. Luego, presencian una batalla de danza entre las primeras, segundas y terceras clases. Los actores están divididos por razas y colores. Un momento significativo es cuando los espectadores son sentados en grupos pequeños mientras un actor se les acerca para contarles su propia historia de naufragio, de cómo llegó a Italia, del trayecto que debió realizar, por qué salió de su país, a quiénes debió dejar. La historia/partitura se presenta al espectador de manera fragmentada y performativa.

De los espectáculos de Cantieri Meticci, *Il violino del Titanic (non c'è mai posto nelle scialuppe per tutti)*<sup>35</sup> es el más fragmentario de todos en su forma de concebir y poner en escena la partitura espectacular. La fragmentación supone la ruptura de la linealidad causal, presentando fragmentos de historia para que el espectador reconstruya (o no) su propia interpretación con multiplicidad de puntos de vista que se multiplican con cada observación y con cada acción (pues el actor es también un ente que cambia en cada función). Asimismo, no todas las obras fragmentarias en su forma, lo son en su contenido:

(...) teniendo en cuenta que una obra con estructura lineal es, en principio, *teleológica*, es decir, persigue una finalidad en sus formas y en sus contenidos que confiere unidad al conjunto; mientras que una obra *fragmentaria* es principalmente una negación de esta unidad, al menos en lo que respecta a la forma. En efecto, cualquier obra presentada en fragmentos sobre la escena es formalmente discontinua, sin embargo, no todas las obras fragmentarias carecen de conexión lineal si nos referimos a su contenido. Cuando Jean-Pierre Ryngaert define la “escritura a base de fragmentos” se centra en aspectos como “pluralidad”, “ruptura”, “multiplicación de los puntos de vista”, y “heterogeneidad” (2002, p. 13) (González Martín, 2008, p. 96, el énfasis es del autor).

La fragmentación guarda estrecha relación con el tiempo-espacio de una puesta en escena, pues parte del principio físico de la inexistencia de la linealidad del tiempo. Para utilizar la poética del fragmento se pueden escoger dos caminos posibles: fragmentar una historia preexistente que deberá ser recreada por el espectador; o crear fragmentos que muestren acontecimientos que no se hallan ligados a una historia originaria y que no requieren ser recreados por el espectador. Floridia escoge la primera, pues parte por el poema de Enzensberger y la historia del Titanic, fragmentando y mestizando el referente con la introducción de la presentación performativa, expuesta en los textos, las imágenes, los testimonios y el tiempo-espacio del espectáculo. Así, transita entre el montaje (discontinuidad

---

<sup>35</sup> Traducción libre de: “El violín del Titanic (no hay jamás lugar en las balsas para todos)”. La obra fue dirigida por Pietro Floridia, con la asistencia de dirección de Alice Marzocchi; a cargo de las coreografías estuvo Yuliya Vorontsova y del video, Fulvio Rifuggio. El espectáculo se estrenó en junio de 2013 en la sede del círculo Arci (Associazione ricreativa e culturale italiana) del barrio Roveri de Bolonia, en ocasión de la Jornada Mundial del Refugiado.

entre los diversos elementos de la obra) y el collage<sup>36</sup> (yuxtaposición de materias y materialidades heterogéneas), elementos propios de obras fragmentarias, y característicos de lo que Sarrazac denomina montaje rapsódico: “(...) rechazo de la metáfora del *bello animal* aristotélico; caleidoscopio de los modos dramático, épico y lírico; reversión constante de lo alto y de lo bajo, de lo trágico y de lo cómico: ensamblaje de formas teatrales y extra-teatrales, que formarán el mosaico de una escritura que es resultado de un montaje dinámico, atravesada por una voz narrativa e interrogadora, y desdoblamiento de una subjetividad alternativamente dramática y épica (o visionaria)” (Sarrazac, 2015, p. 192). Este montaje rapsódico o teatro de los posibles es eminentemente polifónico, dinámico, juego de contrarios, híbrido, intermediario, poniendo en crisis el concepto mismo de drama al abrir sus posibilidades hacia múltiples e infinitos significados que se imbrican en lo social, “(...) en un teatro epicizado [épico], más narrativo, se introduce discontinuidad, distancia, mensajes, reflexividad: frente a la fábula que se le cuenta, el espectador debe apelar a su razón. El espectador debe descifrar los sentidos de esta fábula, de esta parábola” (ibidem, p. 86). Sin embargo, Floridia agrega otro componente a este teatro, las voces íntimas de sus actores, sujetos identificables que narran sus propias historias para abrir la fábula y hacerla “posible” en todo lo que posee de mito, pues, un mito es siempre una historia inventada a partir de un hecho que es imposible de explicar. Las historias de los actores/inmigrantes son imposibles de explicar, sino por medio del relato en primera persona, deconstruyendo el mito y reorganizando la fábula. Con ello, el espectáculo se resiste a un mensaje unívoco, aprovechando el sentido del silencio que va más allá de una simple pausa dramática, el silencio es el que contempla al Otro y rompe la identificación mimética para abrir paso a la identificación autorreflexiva. Pues, los espectadores son personajes/pasajeros en el gran viaje del Titanic y ahora deben decidir qué hacer con esta responsabilidad. Esto hace que “el sistema dramático entre en fuga (y no que se agote), eso es el devenir rapsódico del teatro...Y que nosotros esperamos porque sabemos que el teatro no tiene el poder de convocar la catástrofe humana –guerra o escena conyugal– sino bajo el aspecto de lo interhumano y postulando, en última instancia, la cuestión del Otro” (Sarrazac, 2009, p. 11). Un Otro que es espectador de su propio drama, pues el conflicto se centra en él, que debe observar el horror y solucionar, más allá del tiempo de la representación, ¿qué hará con ello? Es este aspecto del espectáculo lo que le permite devenir crisis del pensamiento, pues por medio del devenir escénico, que “no debe confundirse con lo que se designa habitualmente como fortuna escénica de una obra [...] estamos interesados en lo que en un texto –que incluso puede no ser dramático– solicita la escena y, en cierta medida, la reinventa” (Sarrazac, 2015, p. 71), se sitúa en el desborde de las fronteras entre actor y espectador. Se agudiza así, el sentido de pertenencia y se disemina en multiplicidad de reacciones que el espectador asume, no sin tomar conciencia de aquello que es puesto en sus manos.

La rapsodia se presenta en cada aspecto del montaje, puesto que desde su concepción se trabajan textos e imágenes provenientes de diversas fuentes. La intertextualidad del espectáculo crea las tensiones necesarias para generar líneas de fuga que borran el poema original y lo re-escriben con el testimonio en vivo de aquellos que han sobrevivido al naufragio. Los actores se convierten en los fantasmas del Titanic y de Lampedusa o de las

---

<sup>36</sup> Al respecto, Sarrazac (2015, p. 145) aclara: “el montaje y el collage parecen tener un rol de impugnación, de crítica, quizás porque antes de pegar los empalmes que se supone tiene la función de garantizar una cierta unidad de la obra: se extraen ciertos elementos de su contexto y se organiza algo nuevo”.

costas de Grecia o Turquía, son aquellos que hablan por los que ya no están, pero que deben quedar en la memoria de la humanidad, que ya no puede hacerse la distraída. Sin embargo, el espectáculo rapsódico no propone ninguna solución, pues no está dentro de sus posibilidades; en su lugar, genera preguntas, obliga a la reflexión, pone en crisis al espectador/actor.

La incorporación del coro como elemento rapsódico, funciona “en el nivel de la palabra [que] se manifiesta como un conjunto de réplicas que escapan al desarrollo lógico de la acción, y que pueden estructurarse de manera melódica, como un canto a varias voces” (Sarrazac, 2015, p. 66). El coro (de textos y de cantos) “motiva de manera radical una nueva fundación del espacio-tiempo teatral” (Ontivero, 2017, p. 11), un espacio-tiempo ritual que convoca a la comunidad a ser partícipe de la ceremonia de vida que es el nuevo teatro fronterizo, cartográfico. El coro, como elemento del devenir escénico, ha venido a renovar el teatro contemporáneo, poniendo en escena al personaje social como protagonista y, por ende, volviéndolo universal. Asimismo, re-articula la dialéctica texto-espectáculo, introduciendo un tercer elemento que se halla *in between* del lenguaje espectacular y que se refleja en el espacio escénico abierto y circular, por ende, multifocal. Pues, “Ha dejado de interesarnos el individuo, al menos se ha borrado el primer término, ante el interés mayor que despiertan en nosotros las colectividades, la Nación, el hecho social” (Valle-Inclán cit. en Fuentes, 1980, p. 183). El coro cambia el ritmo de la escena y deconstruye la partitura para acercarla a lo coreográfico, rompiendo el naturalismo del diálogo convencional para dar paso al soñado teatro total de Wagner.

(...) en el que la importancia de la plástica y el ritmo escénico propiciarán la presencia de grupos y coros sobre el escenario. El movimiento de los actores en escena, armonizados rítmicamente bajo un concepto colectivo y de conjunto de la escena, marcará una nueva forma de hacer teatro, con el apoyo de la escenografía y la música, siguiendo así el camino emprendido por Adolphe Appia, con la teoría wagneriana del Wort-Ton-Drama (García-Ramos, 2014, p. 450).<sup>37</sup>

Floridia establece una forma teatral cartográfica, pues es la única que consiente una transculturación/creolización tanto del teatro como de la sociedad de espectadores que asisten al espectáculo. La forma cartográfica es eminentemente fragmentaria y performativa, sin que por ello se resista a la interpretación (en sus dos sentidos); es más, esta se vuelve tan abierta que no puede reducirse a un solo sentido. El espectáculo no solo posee las características de un teatro posmoderno, como enumera Alfonso De Toro, sino que va mucho más allá en cuanto pone al espectador a completar la historia en la realidad de la vida, a buscar su responsabilidad y a reflexionar sobre su rol en el conflicto.

Fragmentación, montaje y repetición son principios comunes de la organización performativa del teatro postmoderno; (...) Intertextualidad: empleo de citas de otros autores y textos de diversas épocas o de textos propios, mas sin función ninguna; (...) Transformación del texto en un collage tonal, donde los signos se han despedido de su función denotativa, es decir; [sic] se han transformado en grafemas dessemantizados; (...) Interculturalidad, es decir; [sic] la recepción de elementos de culturas extrañas en la propia para producir un nuevo teatro. (De Toro, 2005, pp. 17-18).

---

<sup>37</sup> El autor agrega: “El *Wort-Tondrama* es la nueva forma dramática que crea Richard Wagner, resultado de la conjunción de la palabra, la música, la danza y la pantomima. El creador escénico suizo, Adolphe Appia (1862-1928), es el gran teórico, como director de escena, de la concepción dramática wagneriana del teatro total. En su obra *La música y la puesta en escena* (1899) es donde emplea este término para explicar la propuesta renovadora de Wagner” (García-Ramos, 2014, p. 450).

Un espectáculo total que Cantieri Meticci logra con 50 actores provenientes de países como Afganistán, Bélgica, Camerún, China, Costa de Marfil, Ghana, Irán, Italia, Marruecos, Nigeria, Pakistán, República Democrática del Congo, Rusia, Sierra Leona, Siria, Somalia. La pregunta que se hace Florida para crear el espectáculo, y que nos traspasa a todos, es: ¿cuál es el *iceberg* que ha golpeado nuestro mundo y que nos está haciendo anegar a todos como humanidad?

El espectador se retira, los actores desmontan la escena, se apagan las luces. Pero las voces fantasmales de aquellos en el mar aún resuenan en todas nuestras conciencias y las imágenes de cada uno de los condenados de la tierra no pueden ser borradas de la memoria de quienes, en una tarde de silencio, oyen el crujido implacable del Mediterráneo, que reclama tembloroso su lugar en nuestra historia, pues no hay que olvidar jamás que “no estamos solos” (Salazar & Pinto, 1999, p. 99).



*Figura 6: Escena del espectáculo Il violino del Titanic de Cantieri Meticci.*



*Figura 7: Escena del espectáculo Il violino del Titanic de Cantieri Meticci.*

CONCLUSIONES. La inmigración es considerada hoy como una suerte de nuevo exilio, pues, si bien los inmigrantes no se hallan bajo la prohibición del retorno, este es casi siempre imposible. Las guerras, invasiones, la miseria, la falta de oportunidades de vida han provocado en los desplazados las mismas consecuencias del exilio: fragmentación, alienación identitaria y desestabilización. Han visto la muerte, han experimentado el horror, por ende, son seres que comportan en sus cuerpos las huellas del trauma, la herida siempre sangrante. La tragedia de la guerra ha inspirado diásporas sin precedentes, miles de niños-adultos son obligados a sobrevivir a pesar de todo, pues son parte de aquellos pocos afortunados que lograron llegar a otra tierra, una que, aunque los reciba con discriminación, xenofobia y otras pestes modernas, les brinda la posibilidad de existir sin la incertidumbre de los bombardeos constantes.

Los inmigrantes han sido la piedra fundante de una serie de intercambios culturales que han impactado el teatro contemporáneo, creolizando y transculturando sus raíces para volverlas rizomáticas, como en el caso de la compañía Cantieri Meticci, pionera en este tipo de teatro social, impulsando el nacimiento de una teatralidad creole-transcultural única en Europa. La compañía ha incorporado los significados del desplazamiento en sus trabajos de laboratorio, concebidos como espacios de trans-cambios y trans-formaciones culturales, de aprendizaje transversal, de comunicación afectiva y efectiva. Conciben al actor como un ser humano que principalmente se comunica con otros en la *différance* que ofrece el espacio escénico. Un espacio mestizo, que no separa el espacio de espectación del espacio de representación. Los espacios mestizos son aquellos en donde se llevan a cabo las negociaciones, son las fronteras (concebidas como no-lugares del tránsito permanente) donde los actores mestizos se transculturán y creolizan.

El teatro creole-transcultural nace como una expresión que pertenece al teatro social italiano. Esta denominación es bastante nueva y sobre ella existen escasas investigaciones: entre ellas, la de las estudiosas italianas Maria Cristina Maureci y Marta Niccolai (2015). Las

autoras abordan el tema de la transculturación (Gnisci, 2006) y creolización (Glissant, 2004) que se produce en el teatro actual italiano con la llegada de inmigrantes a la escena. Analizan tres formas de teatro en colaboración: 1. Compañías que trabajan con inmigrantes en un intercambio recíproco teatral (dentro de estas se halla Cantieri Meticci). 2. Compañías que, si bien no incorporan inmigrantes en sus producciones, toman este fenómeno como temática de sus propuestas. 3. Dramaturgia italiana que aborda los temas de la inmigración.

El teatro creole-transcultural es, como expone Barba (2005, p. 25) respecto a su propia antropología teatral, una actitud frente al teatro y a la propia creación y preparación como actor. No define nada, no busca sentido a su existencia ni en sus creaciones. Simplemente busca, investiga, suda y trabaja, continúa su camino tan preocupado de hallar/se en el teatro que no tiene tiempo de pensar en la fama de pasar a la historia del teatro y, por ello, impulsa avances sin percatarse. Es el camino que también tomaron grandes creadores como el teatro humilde de Grotowski, el teatro del Living, el Teatro delle Albe, el Teatro dell'Argine y, por su puesto, Cantieri Meticci, entre tantos otros. Cantieri Meticci, con sede en Bolonia e impacto universal, trabaja con inmigrantes en casas de acogida, muchos de ellos refugiados de guerra o solicitantes de asilo político, dándonos un panorama que permite identificar las formas de integración teatral que la multiculturalidad admite, las materialidades que muestran hoy un teatro del desplazamiento, que es la tónica del Siglo XXI. A su vez, es un teatro que trasciende las especificidades contextuales, sígnicas, simbólicas y situacionales, exponiendo las características del desplazamiento, del nomadismo y la *différance* en su método de trabajo y puesta en escena.

De las creaciones analizadas en este ensayo, se distingue una nueva forma de espectador participante: un actor mestizo, que es todo agente en fuga que participa del acontecimiento teatral-performativo (actor/autor y espectador/autor), y que se agencia en los territorios fronterizos del teatro contemporáneo, creole y transcultural. Con ello, es posible afirmar, que la inmigración atraviesa al actor mestizo por medio de la fragmentación de su construcción ontológica y conceptual, y de la desestabilización de su espacio de acción, al concebirlo y experimentarlo (practicarlo) como frontera. Ambos, actor y espectador, crean el espectáculo como rito de paso, para constituirse como sujetos de la comunidad. La participación del espectador se da por medio de la mirada, de su retroalimentación autopoietica, de su estar en la fiesta ceremonial donde se lleva a cabo la iniciación a un territorio otro, siempre cambiante, mutable y en devenir. Los agentes de la negociación ingresan en la frontera de infinitas posibilidades para ser iniciados por la fiesta comunitaria en la nueva subjetividad creada. Este es el cambio más importante en cuanto a la relación actor-espectador, pues ambos son creadores del espectáculo creole-transcultural. Por ende, su preparación implica un *training* compartido, un *training* que abarque no solo los aspectos profesionales del oficio de actor, sino los aspectos humanos que nos configuran como alteridades en espacios de *différance*. La concepción de espacio teatral, concebido como espacio total, abre la creación a la divergencia de la partitura cartográfica, una puesta en crisis de los métodos, una curvatura del espacio-tiempo de la escena, donde el proceso de laboratorio se instala como parte del espectáculo mismo. El universo sonoro de la cartografía teatral es multilingüe, construye

paisajes sonoros que fracturan el ambiente sonoro habitual, para ingresar en el convivio dantesco<sup>38</sup>, en aquella puesta en jaque del lenguaje y de la lengua.

La memoria desplazada ha sido asumida en las formas teatrales de Cantieri Meticci, pues el origen se ha perdido o transformado, convirtiéndose en memoria en tránsito. La memoria, por lo tanto es un movimiento no lineal que viaja en las diversas dimensiones del tiempo-espacio, en donde el significante queda revoloteando como huella material de la materialidad que fue y que lo compuso.

En esta cartografía teatral del desplazamiento (Cattaneo, 2019), la dramaturgia es compartida, se construye con los hilvanes de textos canónicos deconstruidos por medio de la autorreferencialidad de sus agentes, es una escritura palimpséstica en todo sentido, en donde el rol de la multimedia, es la de constituirse como calco dentro de las líneas de fuga, haciendo lo que la performance le hace al teatro: agrietarlo, fragmentarlo, volverlo nuevo rizoma, para activar la memoria desplazada de la humanidad. Cantieri Meticci transita entre el objetivo artístico (la alta calidad del espectáculo) y el objetivo social (el aspecto terapéutico), tejiendo una red de potencias que impone la responsabilidad humana, artística, social, política y ética al teatro.

El aporte de esta investigación para el teatro latinoamericano actual consiste en abrir no solo perspectivas metodológicas, sino prácticas, pues se concibe como punto de partida para nuevas metodologías de creación escénica, nuevas formas de entrenamiento de actores y espectadores, nuevas formas de análisis espectacular, como también, publicaciones de artículos y libros que sirvan como base de investigaciones y experimentaciones. La propuesta de una nueva denominación para el concepto de teatralidad puede cambiar las formas de percibir los espectáculos teatrales performativos que han sido considerados marginales, abriendo espacios de colaboración e intercambio artístico en igualdad de condiciones, con repercusiones sociales.

Otra idea que ha iluminado esta investigación es la de abolir las divisiones añejas que solo insisten en la mirada caritativa y paternalista de los seres humanos diferentes, escondida bajo la premisa de otorgarles una voz. En su lugar, se propone llevar a cabo intercambios en igualdad de condiciones, para aprender y soltar, ganar y perder en las negociaciones fronterizas. Este es el lugar del teatro hoy, el lugar de la cultura, de lo social y político. Pues cambiar de piel, como dicta el llamado de Fanon, es cambiar la óptica relacional con el Otro que se halla frente a nuestras puertas, es reconstruir la humanidad que se encuentra agonizante, para no sucumbir al pánico moral, para no domesticar el régimen escópico del

---

<sup>38</sup> Como un banquete hermenéutico, pues “El Convivio es un tratado que Dante Alighieri escribió durante su exilio entre los años 1304 y 1307. Este término proviene del latín *convivium* que significa “banquete o convite”. El tratado ofrece un verdadero banquete de sabiduría para aquellos que no hablaban latín, por ello, Dante lo escribe en dialecto florentino considerado vulgar. La obra se estructuró inicialmente en 14 tratados con un tratado adicional introductorio de los que Dante, finalmente, solo termina cuatro. En esta obra Dante expone las razones de su exilio y las refuta enérgicamente por medio de la exposición de su doctrina de exaltación y defensa de la lengua vulgar como medio de transmisión del saber y la ciencia a todo el pueblo, el elogio de la sabiduría como forma de alcanzar la perfección y la discusión acerca de la concepción de la nobleza basada en la sangre y en lo espiritual. Con esta obra Dante funda la prosa filosófica en vulgar, utilizando la solidez, el equilibrio y la claridad que se le atribuían sólo a las escrituras en latín. (Ver Gutiérrez, 2013). [...] Este convivio sería un posicionamiento de la lengua como problematización del saber, como ruptura y reconfiguración de la realidad social y cultural, aboliendo la separación entre lo culto y lo popular. Esta valoración del vulgar se configura como una nueva pregunta estética orientada hacia una transculturalidad que desestabiliza los mecanismos del poder. Nos enfrentamos aquí a un cuestionamiento sobre el destinatario del saber y también, sobre quién es el que lo produce, cuáles son sus alianzas con las instituciones y cómo, dichas afiliaciones, buscan acallar la conciencia popular en pos de un dominio, que en los tiempos de Dante se hallaba en manos de la Iglesia y de la nobleza” (Cattaneo, 2018, pp. 68, 69).

horror frente a las imágenes que inundan los medios. Cambiar de piel no solo es una necesidad, es un deber ético que el teatro ha impuesto, pues el teatro *sabe* que solo en la negociación transcultural y creolizadora es posible que nazca nuevamente la esperanza.

### Referencias bibliográficas:

- Acca, F. (2017). Uno —escenario coraggioso. Premio Scenario 2017 – Edizione del trentennale. Revista CULTURE TEATRALI. Osservatorio della scena contemporanea. Recuperado de <https://www.cultureteatrali.org/uno-scenario-coraggioso-premio-scenario-2017-edizione-del-trentennale/>
- Barba, E. (2005). *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- Barrios, G.; Ruíz, C. (2014). El paisaje sonoro y sus elementos. *Quehacer científico de Chiapas*, 9(2), 57-61. Recuperado de [https://www.dgip.unach.mx/images/pdf-REVISTA-QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2014-jul-dic/El\\_paisaje\\_sonoro\\_y\\_sus\\_elementos.pdf](https://www.dgip.unach.mx/images/pdf-REVISTA-QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2014-jul-dic/El_paisaje_sonoro_y_sus_elementos.pdf)
- Betancur, M. (2010). Persona y Máscara. *Praxis filosófica* 30, 127-143. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/2090/209019322007.pdf>
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Budriesi, L. (2017a). CANTIERI METICCI Dove migranti, rifugiati e italiani diventano «professionisti delle arti». *Culture teatrali. Osservatorio della scena contemporanea*, 30 de marzo. Recuperado de <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/cantieri-meticci-dove-migranti-rifugiati-e-italiani-diventano-professionisti-delle-arti/>
- (2017b). Oltre le colonne d’Ercole: La tempesta scritta sull’acqua di Cantieri Meticci. *Culture teatrali. Osservatorio della scena contemporanea*, 30 de marzo. Recuperado de <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/oltre-le-colonne-dercole-la-tempesta-scritta-sullacqua-di-cantieri-meticci/>
- Budriesi, L., & Farneti, A. (2017). Il Folle Volo. Interviste a Pietro Floridia e Abraham Tesfai”. *Culture teatrali. Osservatorio della scena contemporanea*, 30 de marzo. Recuperado de <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/il-folle-volo-interviste-a-pietro-floridia-e-abraham-tesfai/>
- Carreño, A. (1982). *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: La persona, la máscara*. Unamuno. A. Machado, F. Pessoa, V. Alexandre, J. L. Borges, O. Paz, M. Aub, F. Grande. Madrid: Gredos.
- Carletti, C. (2007). *La costruzione culturale chicana a San Francisco dal 1960 ad oggi*. Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia. Alma Mater Studiorum, Università di Bologna.
- Cattaneo, C. (2018). *Hacia una cartografía teatral de exilio: Análisis de las experiencias de Teatro performance Latinoamericano (chileno y argentino) y de Teatro creole-transcultural italiano para una propuesta de cartografía teatral de exilio*. Tesis doctoral, dirigida por Patricio Rodríguez-Plaza y Marco De Marinis, Pontificia Universidad Católica de Chile / Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Chile-Italia.

- (2019). Cartografía teatral del desplazamiento: reflexiones sobre las prácticas del mestizaje artístico en la constitución de una nueva teatralidad. En VV.AA., *La passione e il metodo: studiare teatro. 48 allievi per Marco de Marinis*. Pp. 395-410. Génova: AkropolisLibri.
- (2020). Teatro creole transcultural: reflexiones sobre las prácticas de una nueva teatralidad cartográfica y desplazada. *Argus-a*, 36, 1-35. Recuperado de <https://www.argus-a.com/publicacion/1475-teatro-creole-transcultural-reflexiones-sobre-las-practicas-de-una-nueva-teatralidad-cartografica-y-desplazada.html>
- Césaire, A. (2011). *Una tempestad. Texto original 1969* (prólogo de R. Carbone y L. Eiff). Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- Chabram-Dernersesian, A. (2006). *The Chicana/o Cultural Studies Reader*. Nueva York: Routledge.
- Choza, J. (2002). *Antropología Filosófica. Las representaciones del sí mismo*. Madrid: Biblioteca Nueva Universidad.
- De Toro, A. (2004). Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (con especial atención al teatro y la performance' latinoamericanos). En Id. (ed.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo* (pp. 21-72). Leipzig: Universidad de Leipzig.
- Cerutti Guldberg, H. (2000). *Diccionario de Filosofía Latinoamericana*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Enzensberger, H. M. (1986). *El hundimiento del Titanic*. Barcelona: Anagrama.
- Fabietti, U., & Remotti, F. (1999). *Dizionario di Antropologia*. Bolonia: Zanichelli.
- Fanon, F. (2011). *Los condenados de la tierra* (M. Taldea, ed.). Recuperado de [https://www.encaribe.org/Files/Personalidades/frantz-fanon/texto/Fanon\\_Los\\_condenados\\_de\\_la\\_tierra\\_def\\_web\\_2.pdf](https://www.encaribe.org/Files/Personalidades/frantz-fanon/texto/Fanon_Los_condenados_de_la_tierra_def_web_2.pdf)
- Fernández-Retamar, R. (1973). Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América para la historia de Calibán. *Literatura.us*. Recuperado de <https://www.literatura.us/roberto/caliban2.html>
- Florida, P. (2011-2013) *Teatro in viaggio. Lungo la rotta dei migranti*. Bolonia: Casa Editrice Nuova.
- Freire, P. (2011). *La pedagogia degli oppressi*. Torino: Edizioni Gruppo Abele.
- Fuentes, V. (2006). *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936* (2a ed.). Madrid: Ediciones de la Torre.
- García-Ramos, J. (2014). El coro en la renovación teatral de Cipriano Cherif. *Revista Signa*, 23, 443-469. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/11743>
- González Martín, D. (2008). *El concepto de final en los espectáculos fragmentarios del teatro occidental: El Atelos*. Tesis doctoral, director: Manuel Aznar Soler, Institut del teatre de Barcelona i Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de filologia catalana.
- Glissant, É. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Planeta.
- (2004). *Poetica del diverso*. Roma: Meltemi.

- Gnisci, A. (2006). *Creolizzare l'Europa*. Roma: Meltemi.
- (2011). Manifiesto Transcultural. *Revista Casa de las Américas*, 264, 173-183. Recuperado de <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/264/alpie.pdf>
- (2013). *Via della Transculturazione e della Gentilezza*. Roma: Ensemble.
- Gruzinski, S. (1994) *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez, J. I. (2013). El banquete hermenéutico: la interpretación textual en el Convivio de Dante. En Á. Mateo del Pino & N. Pascual Soler (eds.), *Comidas bastardas. Gastronomía, tradición e identidad en América Latina* (pp. 323-339). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Jaraba, G. (2011). El miedo líquido según Zygmunt Bauman. Recuperado de: <http://elmundosegunbauman.blogspot.com/2011/06/el-miedo-liquido-segun-zygmunt-bauman.html>
- Kandinsky, W. (1996). *De lo espiritual en el arte*. (20ª ed.). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Maureci, M. C., & Niccolai, M. (2015a). *Nuovo Scenario Italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo*. Roma: Ed. Ensemble.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Ontivero, G. (2017). El concepto de rapsodia en el teatro porteño. Recuperado de [https://www.academia.edu/27603129/El\\_concepto\\_de\\_rapsodia\\_en\\_el\\_teatro\\_porten\\_o\\_pdf](https://www.academia.edu/27603129/El_concepto_de_rapsodia_en_el_teatro_porten_o_pdf)
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (E. M. Santi, ed.). Madrid: Cátedra.
- Pratt, M. L. (1992). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rico Bovio, A. (1998). *Las fronteras del cuerpo. Crítica a la corporeidad*. Quito: ABYA-YALA.
- Salazar, G., & Pinto, J. (1999-2002). *Historia Contemporánea de Chile*. 5 vols. Santiago de Chile: Lom.
- Sarrazac, J. P. (2009). *El drama en devenir. Apostilla a L'avenir du drame*. México: Paso de Gato.
- (2015). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Schafer, M. (1977). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Scocca, V. (2016). Cantieri Meticci all'ITC Teatro di San Lazzaro con Gli Acrobati. *Teatro.it*. Recuperado de <https://www.teatro.it/notizie/teatro/cantieri-meticci-allitc-teatro-di-san-lazzaro-con-gli-acrobati>
- Spivak, G. (1987). *In other worlds. Essays in cultural politics*. Nueva York: Methuen.

- Teatro Rossi (2015). Cantieri meticci: Sulle tracce di Calibano. Sinossi del progetto presentato per la Chiamata alle arti. *Teatro Rossi Aperto*. Recuperado de <http://www.teatrorossiaperto.it/cantieri-meticci-1/>
- Tovar-Bohórquez, J. (2015). Pedagogía del oprimido: escrito dirigido al opresor. *Pensamiento y cultura*, 18(1), 155-173. Recuperado de <https://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/pyc/article/view/5550>
- Woodside, J. (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Revista transcultural de Música*, 12. Recuperado de <http://julianwoodside.com/wp-content/uploads/2013/05/woodside-julic3a1n-la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-mc3basica-popular.pdf>
- Zaccariello, G. (2015). Lampedusa Stories, lo spettacolo itinerante che porta in scena il dramma dei migranti. Recuperado de <http://notizie.tiscali.it/feeds/Lampedusa-Stories-lo-spettacolo-itinerante-che-porta-in-scena-il-dramma-dei-migranti/>