

Poéticas migrantes, grafías de vida y coralidad en la *Odisea* del Teatro de los Andes

*Migrant Poetics, Life-Writings, and Chorality
in Odisea by Teatro de los Andes*

MIGUEL AILLÓN VALVERDE

Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

miguel.aillon@uartes.edu.ec
<https://orcid.org/0009-0001-2778-4752>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.60.6>

Fecha de recepción: 14 de enero de 2026

Fecha de revisión: 27 de enero de 2026

Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2026

Fecha de publicación: 1 de julio de 2026

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este artículo examina *Odisea*, del Teatro de los Andes, como obra que reescribe el mito homérico desde un enfoque situado, articulando *grafías de vida* y coralidad para colectivizar el relato del desplazamiento. A partir del análisis de operaciones dramatúrgicas —testimonio, polifonía, reconfiguración del coro, relectura mítica—, se muestra cómo la obra produce un archivo afectivo y político de la migrancia que interviene en los regímenes de visibilidad y vuelve audibles voces históricamente marginadas. En este sentido, la coralidad no homogeniza sino que organiza una pluralidad de singularidades y experiencias que, en su heterogeneidad y abigarramiento, hacen visible la fricción entre temporalidades, lenguas y pertenencias. Se argumenta así que la pieza no celebra un retorno estable, sino que dramatiza el desajuste del regreso y la construcción comunitaria de la memoria. La resignificación mítica, puesta al servicio de la coralidad testimonial, habilita una escena donde lo local y lo universal se interpelan y donde las *grafías de vida* migrantes instituyen formas de comunidad y pensamiento crítico en el teatro latinoamericano contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Teatro de los Andes, teatro boliviano, poéticas migrantes, grafías de vida, coralidad, heterogeneidad, lo abigarrado, archivo afectivo y político.

ABSTRACT

This article examines *Odisea* by Teatro de los Andes as a work that rewrites the Homeric myth from a situated perspective, articulating life-writings (*grafías de vida*) and chorality in order to collectivize the narrative of displacement. Through an analysis of dramaturgical operations—testimony, polyphony, reconfiguration of the chorus, and mythical re-reading—the article demonstrates how the play produces an affective and political archive of migrancy that intervenes in regimes of visibility and renders historically marginalized voices audible. In this regard, chorality does not homogenize but rather organizes a plurality of singularities and experiences whose heterogeneity and variegation make visible the friction among temporalities, languages, and affiliations. The article thus argues that the piece does not celebrate a stable return; rather, it dramatizes the disjuncture of homecoming and the communal construction of memory. The mythical resignification, placed in the service of testimonial chorality, enables a scene wherein the local and the universal interpellate one another and wherein migrant life-writings institute forms of community and critical thought within contemporary Latin American theater.

KEYWORDS: Teatro de los Andes, Bolivian theater, migrant poetics, life-writings, chorality, heterogeneity, variegation, affective and political archive.

INTRODUCCIÓN

LA REPRESENTACIÓN DE la experiencia migratoria se ha convertido en una de las líneas temáticas más significativas del teatro latinoamericano contemporáneo, en diálogo con los desplazamientos forzados, la globalización

y los procesos de desterritorialización que reconfiguran las subjetividades en el presente. En el caso boliviano, el fenómeno migratorio ha dejado de ser un hecho marginal para convertirse en una de las transformaciones sociales más significativas del siglo XX.¹ Este proceso no solo ha afectado la estructura económica y demográfica del país, sino que ha tenido profundas implicaciones en los imaginarios colectivos y en las formas de representación artística y cultural. En tal contexto, la *Odisea* (2008) del Teatro de los Andes, dirigida por César Brie, emerge como una obra emblemática que reinterpreta la figura del migrante como sujeto colectivo en resistencia.

Fundado en Yotala (Chuquisaca) en 1991, el Teatro de los Andes articula una poética situada en el sur andino desde una perspectiva crítica y descentrada. Su fundador, César Brie, actor y director formado en el Odin Teatret, imprime a sus creaciones una impronta antropológica donde el cuerpo, la memoria y los ritos funcionan como dispositivos de transmisión cultural. El grupo construye, de esta manera, un lenguaje escénico híbrido y comunitario que combina recursos como la teatralidad corporal, la narración oral, la música en vivo y diversas acciones performáticas para producir escenas de exilio no solo interior sino también territorial. En esa línea, esta *Odisea* se inscribe en la tradición del teatro político latinoamericano —de raíz testimonial, colectiva y sobre todo militante—, pero lo actualiza en clave intercultural, entendida como el cruce entre el canon homérico y las memorias andinas de la migración, para proyectarlo hacia lo contemporáneo mediante una dramaturgia fragmentaria, polifónica e intermedial.

Esta propuesta, que puede entenderse como transnacional, se explica a partir de lo que Silvano Santiago (2012, 322) denomina *cosmopolitismo del pobre*, es decir, una forma discrepante de habitar lo global marcada por la precariedad y el desplazamiento, donde el contacto entre culturas no surge del privilegio sino de la precariedad y la supervivencia.² En este

-
1. En el caso boliviano, entre estas transformaciones sociales se destacan la Revolución nacional de 1952 (con la reforma agraria, la nacionalización de las minas y el voto universal), la gran migración campo-ciudad que modificó radicalmente la estructura demográfica del país, y las olas de migración a partir de los años ochenta vinculadas, sobre todo, a la crisis minera y a las políticas neoliberales instauradas en el país.
 2. Silvano Santiago define el *cosmopolitismo del pobre* de manera un poco más extensa, como una modalidad inédita de inserción cosmopolita, no voluntaria ni elitista, sino impulsada por la desigualdad estructural de la globalización. Se aplica a sujetos subalternos —campesinos desposeídos, obreros desempleados, migrantes y,

sentido, la circulación internacional del grupo se realiza desde la precariedad material y simbólica, vinculada a la movilidad de actores, espectadores y comunidades que habitan los márgenes de la globalización. El Teatro de los Andes se inserta, así, en circuitos alternativos de diálogo cultural que disputan el monopolio de la cultura legitimada por los centros metropolitanos y producen redes transnacionales desde lo subalterno. En lugar de reproducir discursos de un universalismo liberal, su praxis escénica construye un cosmopolitismo tejido por migraciones forzadas, memorias marginales y lenguajes comunitarios.

La *Odisea* construye un dispositivo escénico en que los relatos fragmentarios de los actores se entretajan con la travesía mítica para producir escenas disonantes que desbordan toda representación ilustrativa y tensionan las narrativas de pertenencia. La voz migrante aparece, bajo esta lectura, no como ilustración sociológica sino como archivo presente, como gesto ético y poético que desafía las narrativas hegemónicas de pertenencia. Como plantea María Aimaretti (2015), el montaje de la obra no representa el éxodo: lo construye como movilidad mítica y autorreferencial, donde la migración se torna matriz estética y política. Esta dimensión performativa es central en el trabajo teatral del grupo, que entiende la escena como espacio ritual de reescritura de lo colectivo.

Desde esta perspectiva, el presente artículo propone un análisis de la *Odisea* como una obra que resignifica el mito homérico para representar la condición migrante boliviana contemporánea. Para ello, se recurre a un conjunto de herramientas conceptuales provenientes de los estudios de performance, teoría del archivo, crítica cultural y estudios del afecto,

en general, “actores culturales pobres” — cuya movilidad transnacional ocurre en condiciones precarias y muchas veces clandestinas. En palabras del propio Santiago (2004, 322): “Al perder la condición utópica de nación —imaginada apenas por su élite intelectual, política y empresarial [...]— el Estado nacional pasa a exigir una reconfiguración cosmopolita, que contemple tanto a sus nuevos habitantes, como a sus viejos habitantes marginados por el proceso histórico. Al ser reconfigurado pragmáticamente por los actuales economistas y políticos, para que se adecúe a las determinaciones del flujo del capital transnacional, que hace operativas las diversas economías de mercado confrontadas en el escenario del mundo, la cultura nacional estaría (o debe estar) ganando una nueva reconfiguración que, a su vez, llevaría (o está llevando) a los actores culturales pobres a manifestarse por una actitud cosmopolita, hasta entonces inédita en términos de grupos carentes y marginados en países periféricos”.

que permiten pensar la escena como espacio de inscripción de memoria, polifonía y heterogeneidad.

En este marco, la figura de Ulises, arquetipo del viajero que busca retornar a casa, es subvertida para construir una travesía coral donde los actores —todos ellos, una suerte de Ulises migrantes— transitan por geograñas reales y simbólicas. Estas desbordan el marco épico original y lo anclan en una memoria afectiva y colectiva. Esta operación permite articular el viaje como desposesión, el retorno como imposibilidad, y la extranjería como fundamento de nuevas subjetividades posnacionales.

EL TEATRO DE LOS ANDES Y LAS POLÍTICAS MIGRANTES

El Teatro de los Andes constituye una de las experiencias escénicas más singulares y complejas del teatro latinoamericano contemporáneo. Fundado en 1991 en Yotala, Bolivia, por el actor y director argentino César Brie, el grupo ha desarrollado una poética que articula creación colectiva, compromiso político y una constante exploración de la diferencia como motor de lenguaje escénico. Su repertorio —que incluye, entre otras, obras como *Las abarcas del tiempo* (1995), *La Iliada* (2000), *En un sol amarillo* (2004), *Otra vez Marcelo* (2005), *Mar* (2014) o *Un buen morir* (2024)— se caracteriza por la hibridez formal, el uso de múltiples lenguajes (verbal, corporal, musical, visual), así como una profunda conexión con las comunidades y territorios donde trabaja.

Aunque César Brie fue fundador y primer director del grupo, el Teatro de los Andes no puede entenderse desde una lógica autoral unívoca. Se trata de un proyecto dramaturgico vital que ha integrado la multiplicidad de trayectorias de sus integrantes —muchos de ellos, con experiencias migrantes tanto internas como regionales— y que ha hecho del escenario un espacio de confluencia de saberes, memorias y lenguajes. Por ello, el propio Brie (2007, 4) cuenta en sus “Notas a la *Odisea*” que la consigna con los actores fue: “Partamos de nosotros [...] de nuestra Odisea. ¿Cuáles son nuestros naufragios, pasiones, monstruos? ¿Qué abandonamos? ¿Dónde se esconde nuestra Ítaca? Digan yo, yo, para decir nosotros. Digamos nosotros para decir ustedes”.

En este contexto, el Teatro de los Andes articula poéticas migrantes que trascienden la mera representación de la movilidad contemporánea para encarnarla en todas sus dimensiones escénicas. La hibridez dramática, la polifonía coral, el empleo de objetos simbólicos —entendidos como *materialidades situadas*—, la confluencia de lenguas (quechua, español, inglés, portugués e italiano) y las estrategias de desidentificación actoral configuran cada montaje como un espacio crítico de extranjerización. En lugar de propiciar una empatía inmediata, estas operaciones estéticas confrontan al espectador con la potencia ética del disenso.

Cabe señalar que la *Odisea* (2007) marca un punto de inflexión en la trayectoria del Teatro de los Andes. Concebida en un contexto de agitación sociopolítica en Bolivia,³ la obra constituye el último montaje realizado con César Brie antes de su salida del grupo. La pieza condensa diversas búsquedas del colectivo: la reescritura de mitos fundacionales, la visibilización de la migración como herida estructural, la articulación entre memoria y cuerpo, y la configuración de una comunidad afectiva que se sostiene en la fractura antes que en la reconciliación.

Desde esta perspectiva, la escena migrante que propone el Teatro de los Andes no persigue la transparencia ni la universalidad, sino una teatralidad crítica localizada. Su apuesta estética, como lo ha señalado Tara Daly (2014, 115), se resiste a los lenguajes hegemónicos del teatro político clásico y elige, en cambio, lo discontinuo, lo coral, lo inacabado: una suerte de “cosmopolitan pastiche, a product of transatlantic literary flows sprinkled with local references but informed by international themes”. Es en esa grieta, en esa extranjería como forma, donde se construye una de las poéticas más radicales del teatro latinoamericano reciente.

3. Se trata de un ciclo histórico abierto por la llamada Guerra del Agua en Cochabamba (1999-2000) y profundizado por la Guerra del Gas (2003), que provocó la caída del entonces presidente Gonzalo Sánchez de Lozada y que reconfiguró el campo político boliviano. A ello siguieron la elección de Evo Morales (2005-2006), la Asamblea Constituyente (2006-2008) y una fuerte polarización territorial (autonomías), con picos en 2008 —referéndum revocatorio del 10 de agosto y masacre de Porvenir (Pando) del 11 de septiembre—, proceso que culmina con la aprobación de la nueva Constitución el 25 de enero de 2009.

ANÁLISIS DE LA OBRA

Este bloque propone una lectura de la *Odisea* del Teatro de los Andes como dispositivo escénico que reinscribe el mito homérico en la experiencia migratoria, a partir de categorías como testimonio, performatividad, grafías de vida y archivo. El viaje de Ulises, lejos de la lógica del *nóstos*,⁴ deviene cartografía de éxodo, donde las pruebas míticas se traducen en violencias concretas del desplazamiento. La teatralidad testimonial transforma a los actores en testigos y a sus cuerpos en *grafías de vida*; y la coralidad polifónica configura, a su vez, un archivo oral que transforma las memorias individuales en memoria común. La plasticidad espacial y la dimensión coreográfica inscriben, asimismo, la precariedad y la resistencia del tránsito y preparan el desenlace: la nieve del último acto como gesto alegórico que condensa la memoria afectiva y política de la migración. Todas estas operaciones componen una poética que erige la obra como contraarchivo capaz de desbordar el cánón homérico e interpelar al espectador desde la experiencia compartida de la escena/exilio. Al mismo tiempo, se puede inferir que el montaje establece un punto de inflexión en la trayectoria del grupo —en un contexto de tensiones nacionales y a las puertas de la salida de César Brie—, lo que refuerza su condición de obra bisagra en la historia del colectivo.

DEL NÓSTOS ÉPICO AL ANTI-NÓSTOS MIGRATORIO

Una de las operaciones centrales de la *Odisea* consiste en trastocar el arquetipo del *nóstos* para convertirlo en un mapa contemporáneo del éxodo latinoamericano. La obra no ilustra el poema homérico; más bien, su andamiaje narrativo —desvíos y retornos— funciona como gramática de expulsión, tránsito y deportación. El dispositivo se explicita desde el inicio: “Yo partí de Troya, o sea de Bolivia”, frase que inaugura el deambular por el continente —Perú, Ecuador, Colombia, Guatemala, México— hasta lle-

4. Se entiende el término, desde su origen griego, como aquello que designa el regreso al hogar tras un viaje largo o una guerra. En la épica homérica, el *nóstos* de Ulises es modelo narrativo de retorno, pero también de restauración del orden social y familiar.

gar a la frontera, “donde cada día cruzaban de a mil la frontera yéndose hacia el norte”.⁵

Esta reescritura opera mediante un proceso de desfamiliarización, en el que las figuras del imaginario homérico reaparecen encarnadas en las violencias concretas del trayecto migratorio. El mito no desaparece, sino que se torna extrañamente reconocible al ser traducido al paisaje contemporáneo del desplazamiento. De aquí que Polifemo devenga jefe de una mara —“Polifemo Blacky [...] Mara Salvatrucha”— y su “casa-cueva” se convierta en el espacio de extorsión donde el peaje exigido a los migrantes es la violación. En escena, se narra incluso el cuerpo “revent[ado] en las ruedas” del tren, desplazando el antiguo motivo antropófago hacia la violencia impersonal de la maquinaria migratoria. De modo análogo, la Bestia sustituye a Antífates y a los lestrigones como figura devoradora del trayecto; mientras que Escila y Caribdis reaparecen en los peligros del desierto, en los perros de frontera o en los remolinos del río. Incluso los llamados voluntarios de frontera actualizan la cacería lestrigónica, reinscribiendo el imaginario del monstruo en las prácticas contemporáneas de persecución y control migratorio.

A partir de lo dicho, la pieza parece problematizar el mito del retorno, pues la deportación inscribe una suerte de anti-*nóstos* ya que el regreso no culmina en la restauración del orden perdido, sino en la marca burocrática y corporal del fracaso migratorio (“tienen escrito en los cachetes. DE POR TA DO”). En este contexto, el reconocimiento homérico —la cicatriz como signo heroico que certifica la identidad del viajero— es desplazado hacia un gesto mínimo y precario: la prueba de la mano. El reencuentro ya no confirma la gloria del sobreviviente sino la fragilidad compartida de quienes han atravesado la violencia del trayecto. El contacto táctil sustituye la marca épica por una verificación vulnerable del vínculo (“Casi con miedo, toco la cicatriz de su pantorrilla”), y el reconocimiento

-
5. Todas las citas literales de la obra provienen de la edición en PDF del libreto *Odissea*, facilitada por el Teatro de los Andes; se trata de una edición sin paginación. Ficha editorial consignada en el propio archivo: “© Teatro de los Andes, 2007”; datos de contacto del grupo (losandes@pelicano.cnb.net; +591 4 64 30232; www.teatrodelosandes.com; Casilla 685, Sucre, Bolivia) y producción: Plural editores (Av. Ecuador 2337, esq. Rosendo Gutiérrez; tel. 2411018; Casilla 5097, La Paz; “Impreso en Bolivia”). Para contraste del desempeño escénico y verificación de secuencias, se consultaron los registros audiovisuales disponibles en el canal de YouTube de César Brie: <https://www.youtube.com/@cesarosttris>.

se convierte menos en restitución triunfal que en acto de duelo y de pertenencia reconstituida.

En coherencia con la serie textual “Mi nombre no importa. Aquí somos nadie” / “Nadie te llamabas, ahora eres Ulises”, la escena dramatiza el tránsito entre la anonimía impuesta al migrante y una nominación que no cancela la herida. El nombre reaparece —“Ulises Mamani, Ulises Morales”—, pero lo hace en plural, como inscripción de vidas desplazadas que no recuperan un hogar intacto, sino que reconstruyen la comunidad desde la pérdida. De este modo, la dramaturgia desplaza el núcleo del *nóstos*, y es que el regreso deja de ser la restitución de la soberanía heroica para convertirse en reencuentro entre subjetividades fracturadas, donde la pertenencia se funda en la memoria compartida del desarraigo.

Ahora bien, el montaje dialoga con un horizonte intertextual moderno que ha leído críticamente el regreso sangriento del héroe, pero que desplaza ese clímax del palacio a la frontera; así, el baño de sangre es aquí la carnicería cotidiana del trayecto (ruedas, desierto, maras, policías). Entre los archivos de trabajo del grupo, Brie explica la elección de un *deus ex machina* contemporáneo —la nieve— como pausa de paz que suspende la guerra civil y obliga a imaginar pactos: “A Mia se le ocurre que debe nevar. Todos se detienen ante la nieve y en esa pausa Atenea introduce *ideas de paz* [...] La nieve caerá al final sobre todos: los que volvieron, los que se fueron, los que se perdieron, los que se quedaron”. Se volverá sobre esta imagen en el último acápite del bloque.

La reescritura del *nóstos* no se limita a desplazar episodios del relato homérico hacia el itinerario migratorio contemporáneo, sino que altera el régimen mismo de reconocimiento que sostenía la épica del regreso. En lugar de restaurar una identidad heroica intacta, la dramaturgia sitúa el retorno en el terreno incierto de los cuerpos marcados por el tránsito, la pérdida y la violencia del trayecto. De este modo, el mito deja de funcionar como relato de restauración para convertirse en dispositivo crítico de lectura del presente, donde la memoria del viaje se inscribe en gestos mínimos, contactos precarios y voces fragmentarias. Desde esta torsión del arquetipo homérico, la obra desplaza el centro del relato hacia el cuerpo migrante entendido como archivo vivo de la experiencia del desplazamiento, lo que abre el análisis hacia las formas en que la escena organiza estas grafías de vida y sus modos de enunciación colectiva.

TEATRALIDAD TESTIMONIAL
Y CUERPOS EN ESCENA

La obra del Teatro de los Andes configura una teatralidad testimonial que no se limita a narrar la migración, sino que la convierte en una práctica escénica de memoria que se activa en el presente de la representación. Esta operación se clarifica cuando se la pone en diálogo con la noción de *grafías de vida* propuesta por Silviano Santiago: la vida no se yuxtapone a la escritura o al arte, sino que se inscribe en ellos mediante procedimientos que enlazan recuerdo, voz y forma estética. El resultado de este proceso son *escrituras de vida* que exceden el molde biográfico tradicional y desbordan el soporte exclusivamente documental (Santiago 2022). Desde este encuadre, los cuerpos en escena no figuran un dolor ya clausurado, sino que lo reactivan en acto, de modo que cada gesto deviene trazo de una memoria que circula entre intérpretes y espectadores.

Uno de los mecanismos de esta teatralidad es la apelación directa, que instala un pacto de presencia y de credibilidad testimonial con el espectador. El tránsito del héroe épico al migrante anónimo se condensa en el siguiente pasaje situado: “Mi nombre es Ulises. Luego de quemar la ciudad de Troya cada uno zarpó rumbo a su destino. *Yo partí de Troya, o sea de Bolivia*, viajando en camiones y a veces a pie” (énfasis añadido). Esta frase disloca toda épica para relocalizar la travesía en el mapa latinoamericano, entrelazando mito y experiencia concreta. La escena quiebra la distancia representacional, pues el actor no *interpreta* a un migrante, sino que *habla desde* una posición localizada, y con ello reorienta la escucha hacia un *aquí y ahora* que obliga a testimoniar.

En paralelo, la obra lleva al límite el recurso del multirrol, que desnuda la movilidad identitaria propia del exilio. Esto quiere decir que un mismo intérprete atraviesa posiciones de migrante, deidad, funcionario, madre, pretendiente o *alma*. Esto obliga a pensar cómo los roles sociales (víctima, testigo, autoridad) se imponen, alternan o incluso contaminan en contextos de desplazamiento. El propio listado de “Personajes / Actores” hace visible estos desfases identitarios —y, con ello, la inestabilidad de las categorías de pertenencia— al distribuir, de manera declarativa, múltiples funciones sobre cada cuerpo escénico. Como un claro ejemplo, el actor Lucas Achirico asume los papeles de Néstor, Antinoo, Alcinoos,

Tiresias, Laertes, Argos, Femio, y de uno de los emigrantes. Así, el yo que testimonia en cada circunstancia se desplaza hacia lo plural.

Por otra parte, la dimensión de género —históricamente soslayada en la narración épica— se reescribe mediante coreografías de trauma que inscriben la violencia sin caer en el exhibicionismo. La didascalía, en uno de los apartados del “Cuadro 5: Violación”, marca: “*Las violan. Las mujeres gritan*”. Se trata de un punteo que presenta una sintaxis despojada y brutal que parece sostener la restitución patriarcal del hogar; más adelante, Penélope condensa la devastación en la pregunta retórica: “¿Mi cuerpo? Una tumba donde cada día entierro a un ausente”. Desde dicha perspectiva, estas escenas no solo representan el ultraje, lo graban en el cuerpo y en el oído del público, como un acto de memoria. Se gesta, entonces, una *performance del dolor* que no hace sino reflexionar sobre cómo el sufrimiento deviene presencia sensible pero también posicionamiento político.⁶

La obra también expone la desubjetivación burocrática del migrante para contrarrestarla con una escritura poética del nombre. En el registro administrativo, el cuerpo queda marcado como “DE POR TA DO”, sello que reduce la biografía a simple categoría de lo expulsado. En el registro escénico, en cambio, el acto de nombrar produce efectos de reconocimiento: “Nadie te llamabas, ahora eres Ulises. Ulises Mamani, Ulises Morales”. No es una simple identificación, se trata de un acto ilocutivo —nombrar hace algo— que restituye un lugar de habla y de pertenencia (Austin 2008), a la vez que sitúa la épica a través de esos apellidos andinos, para inscribir la memoria a un territorio y una genealogía concretas. En clave de las *grafías de vida*, ese nombre propio opera como trazo sobre el cuerpo —podría afirmarse que se trata de una escritura vital— que vuelve legible y reclamable la biografía en tránsito, sin por ello borrar la vulnerabilidad estructural que la obra expone.

Con este conjunto de procedimientos, la *Odisea* construye una teatralidad testimonial de alta densidad como se ha argumentado, el archivo afectivo y político de la migración no se mantiene estanco, sino que acontece en los cuerpos y en el presente de la representación.

6. Se emplea la expresión “performatividad del dolor” de modo operativo para aludir a estrategias escénicas que activan el sufrimiento como experiencia sensorial y política —más que representación mimética—, en diálogo con algunos debates de los *performance studies*. Véanse, a modo de antecedente, Jill Dolan (2001); y Diana Taylor (2003, caps. 1-2).

En lo que sigue, examinaremos la arquitectura verbal y sonora (diálogo/relato, entradas y respuestas del coro, ritmos y patrones melódicos) mediante la cual estas *grafías de vida* devienen forma audible y organizan una polifonía que hace de la escena un archivo oral en permanente movimiento.

CORALIDAD RÍTMICA:

EROS Y ARCHIVO ORAL EN LA ESCENA

La polifonía que activa la *Odisea* no es un simple reparto de parlamentos, se podría decir que se organiza como una arquitectura verbal y sonora que hace de la escena un archivo oral en movimiento. En primer lugar, la decisión de versificar la obra dota al discurso de una métrica que ordena la circulación de las voces, regula sus relevos y convierte el decir en una suerte de partitura. El verso no tiene la función de embellecer la experiencia sino de temporalizarla, tensando respiración, pausa y acento. Por eso, la alternancia de narración y diálogo se percibe como una serie de figuras rítmicas (anacrusas, anáforas, paralelismos) que sostienen la inteligibilidad del conjunto y, a la vez, su densidad afectiva.

Asimismo, la coralidad músico-corporal funciona como principio de montaje. El coro entra, responde, interrumpe, pero también *entrama*; no acompaña la acción, sino que la compone. En su trabajo, se articulan formas que podrían ser responsoriales (llamada-respuesta), contrapuntos simultáneos además de *ostinatos* melódicos que distribuyen la voz entre solistas y conjunto. Esta gran economía coral opera *en modo* de memoria, pues transforma nombres propios, topónimos, agravios y afectos en fraseos compartidos. De allí que los listados migratorios, los repiques rítmicos y los retornos melódicos hagan audible la heterogeneidad/abigarramiento del mundo que la obra representa.

Un claro ejemplo de esta inscripción rítmica es la letanía que condensa en un solo trazo la afectividad del éxodo y su devenir histórico:

ESCLAVA

El viaje, la ausencia,
el destino, la furia,
la angustia, el regreso,
el naufragio, el dolor.
Esta vieja historia la contaba un ciego.

¿Cuándo comenzó? ¿Quién partió primero?
¿Para qué se fueron, quién los expulsó?

La anáfora nominal y la interrogación encadenada componen un tipo de liturgia profana pues el mito se vuelve pregunta histórica (“quién los expulsó”). Aquí la coralidad no suma voces; organiza formas de la escucha, inventaria afectos y, al mismo tiempo, demanda una lectura política del desplazamiento. El canto es, a la vez, soporte de memoria y también figura crítica.

La arquitectura rítmica se extrema en las escenas que explicitan la violencia de género, donde el verso permite oír la disonancia entre trabajo femenino y obscenidad patriarcal sin caer en lo que se podría entender como un espectáculo del daño:

PENÉLOPE

Dejé todo listo. Preparé sus ropas, lo que le servía.
Mis manos temblaban sobre su valija.
Los hombres se van, quedamos nosotras [...].

PRETENDIENTE

No se va a enfriar, preciosa.
¿Era esto que tejías y destejías?
¡Ahora con esto me voy a limpiar la pija, carajo!

El contrapunto entre el cuidado material de Penélope y la agresión verbal del pretendiente desromantiza el hogar y expone el costo del retorno: la restitución masculina se asienta sobre cuerpos feminizados fracturados, precarizados. El verso, aquí, no amortigua la violencia, sino que la cifra en la respiración y en la caída del ritmo; así, el espectador es capaz de oír la herida antes incluso de verla.

En esta línea, la queja de Melanto desplaza el centro de conciencia hacia una voz servil históricamente borrada por el canon. Su parlamento enlaza biografía, deseo y condena con una cadencia que culmina en la imagen del ahorcamiento:

MELANTO

Vamos a morir por mano de este hombre.
Yo era una niña cuando él se marchó.
Me crié en esta casa y cuando llegaron los pretendientes
tenía la edad en que una se enamora [...].

Antes de acabar sirvienta de todos, usada como trapo,
preferí amar a uno solo de ellos [...].
La cuerda en mi cuello
y mis pies que buscan el suelo perdido,
oscilan, se agitan y se quedan quietos, muertos como yo.

La primera persona quiebra la teleología épica del regreso y re-escibe la “justicia” homérica como biopolítica del castigo. La prosodia —“suelo perdido”, “oscilan”— teje así una ética de la escucha. El verso no solo da forma a la escena, sino que modula la recepción para sostener lo intolerable sin caer en una estetización amarillista.

De la misma manera, la ambivalencia del canto se vuelve un procedimiento explícito cuando la música acompaña la limpieza de la sangre y el ahorcamiento de las esclavas: la orden “A ver, cántame, Yotaleña...” hace que el canto ocurra mientras se ejecuta la violencia; es decir, la estructura sonora se superpone al gesto brutal. El efecto no es decorativo porque parece mostrar cómo el canto puede funcionar, a su vez, como velo (al cubrir el acto) y como inscripción que obliga a recordarlo.

En esa tensión —entre sostén ritual y denuncia— se afirma la tesis del acápite. La versificación y la coralidad funcionan como organizadores de una polifonía rítmica que convierte la obra en archivo oral en movimiento. Así, el verso regula la alternancia de puntos de vista; el coro expande el yo hacia un nosotros; repeticiones y *leitmotifs* fijan núcleos de memoria (nombres, lugares, agravios). La *Odisea*, desde esta perspectiva, no conserva un archivo, sino que lo performa en el tiempo de la función, y prepara el pasaje al análisis de la heterogeneidad/abigarramiento como principio compositivo.

HETEROGENEIDAD Y ABIGARRAMIENTO EN LA FORMA ESCÉNICA

La arquitectura escénica de la obra convierte la coexistencia de voces descrita en el acápite anterior en un entramado material y espacial. Lo múltiple no se resuelve por síntesis, sino que cohabita en tensión permanente. Esta configuración puede entenderse desde la noción de heterogeneidad no dialéctica. En términos de Antonio Cornejo Polar (1996, 2003), se trata de una concurrencia conflictiva de códigos, lenguas y tradiciones que no convergen en un todo armónico, sino que se califican mutuamente sin

perder autonomía. Trasladado a la escena, este marco permite leer una dramaturgia que organiza la diferencia sin suprimirla.

A su vez, la noción zavaletiana de lo abigarrado —entendida como calificación mutua de diversidades en que ninguna conserva intacta su forma— ofrece una herramienta para pensar la plasticidad conflictiva con que la obra dispone sus materiales (lenguas, registros, ritmos, objetos). Todo ello ocurre sobre un trasfondo histórico donde se hacen visibles “densidades temporales mezcladas”, además de una multiplicidad de subjetividades.

En esta línea, la disposición de cañas colgantes diseñada por Gonzalo Callejas (también actor, en la obra) organiza la escena como un espacio mutable que cambia frente al espectador. Brie (2007, 6), en sus “Notas a la *Odisea*”, describe la escenografía desde un enfoque técnico pero también poético: “Delante de mí, cañas que cuelgan. Se abren, se cierran, giran, se deslizan hacia adelante, atrás, a los costados y al centro. Un sistema simple que parece complejísimo”. Callejas genera, de esta manera, un dispositivo móvil que produce trayectorias, umbrales y encierros sin necesidad de cambiar de escenografía, y que vuelve material la lógica del tránsito, las diversas dislocaciones, así como la violencia explícita en los límites fronterizos.

Asimismo, la luz parece actuar como un personaje más. “Cualquier luz que proyectes en las cañas, las hace vivir, las cambia, produce sombras, reflejos” (6), dice Brie, para subrayar cómo el sistema de iluminación no es algo decorativo, sino que también genera sentido. Y es que la iluminación talla pasadizos, a ratos desorienta la mirada, encapsula cuerpos o los libera, lo que hace que se figure la precariedad de los bordes y la intermitencia de la visibilidad de los sujetos migrantes. El fondo y los laterales se cubren, además, “de cañas de otro tipo: las totoras del lago Titicaca” (6), lo que ancla la imagen del éxodo en una memoria territorial (andina) que se resemantiza en la forma de un camino, de una alambrada o de una jaula. La escenografía deviene, de esta forma, metáfora viva del desplazamiento, pues es frágil y resistente a la vez: refugio y expulsión.

De aquí que la diversidad lingüística en los múltiples actos tampoco se conciba como ornamento, sino como una gramática de la escena en sí. El dispositivo coral traza procedencias y posiciones de poder, y la alternancia de registros lingüísticos —del inglés utilitario de ventanilla al español coloquial o la injuria— hace de la sonoridad un índice de desplazamiento

y de contacto desigual. Así, más que fundirlas en un todo, la enumeración del migrante marca las diferencias y traza un mapa de posiciones y jerarquías. En el pasaje del control fronterizo, por ejemplo, ese mapa se vuelve orden y registro de fila; como se puede ver, el coro (“Cuadro 3”) clasifica cuerpos para convertir el conteo en ritmo y el mandato en una suerte de amenaza:

CORO

Cada uno en su sitio:
latinos, chicanos, negros, bolivianos,
tamilés, afganos, no osen moverse.
Reciban miseria,
la guerra, el tormento.

Esta lógica de distribución rítmica —que separa y jerarquiza cuerpos— se traslada al espacio escénico. La puesta trabaja por superposición de planos (acciones simultáneas, entradas en contrapunto) y descentrando el foco mediante interpelaciones que emergen desde los bordes y los pasillos. De este modo, el testimonio dejar de ser relato y deviene acontecimiento y presencia.

A ello se suma la circulación de materialidades situadas —valijas, ropas, instrumentos— que funcionan como soportes de memoria o como restos del viaje que empujan a la acción: una valija que abre o cierra el tránsito, vestidos que cambian de manos, un instrumento que es, a la vez, canto y pasaporte. El objeto, en este sentido, no ilustra la diáspora, sino que la escenifica en su constante circulación.

En este marco, la escena de la deportación condensa, en clave de archivo material y oral, la imbricación entre lenguaje administrativo, burla clasista y castigo corporal. Tras la rutina de preguntas, el procedimiento marca literalmente los cuerpos y los expulsa:

FUNCIONARIAS

*[...] Los dan vuelta y los inclinan dejando
a la vista los culos donde tienen escrito
en los cachetes*

DE POR TA DO

Ha sido un placer. Buen regreso.
Que tengan un lindo viaje.
La próxima vez recuerde la visa.

Saludos a su familia.

Les dan un cachetazo en el culo y salen todos despedidos. Las funcionarias se van.

El doble registro —charla eufemística de ventanilla y el grito de los deportados— pone en escena la coexistencia conflictiva de códigos: cortesía burocrática, inglés funcional, español coloquial e injuria como contradiscurso. El resultado no puede ser otro sino un montaje heterogéneo donde el archivo no se presenta como documento único, sino en un entrelazamiento de marcas sobre la piel, consignas, réplicas y residuos de utilería.

Así entendida, la forma escénica activa una lógica abigarrada, pues conjunciona, sin fundirse, lo andino-popular, lo latinoamericano y lo “homérico”; y en esa cohabitación se resemantizan. La coralidad multilingüe, la espacialidad descentrada y la circulación de objetos hacen de la *Odisea* del Teatro de los Andes lo que podría ser una escena-archivo en movimiento donde la memoria migrante se escribe a varias manos —y en varias lenguas—, sin clausura ni centro único. Esta organización prepara, por un lado, el pasaje al desenlace (la “nieve” como suspensión alegórica de la violencia); y por otro, reinscribe el canon épico en el espesor histórico de una sociedad abigarrada, inteligible solo si se atiende a sus concurrencias y a las tensiones productivas que las atraviesan.

EL ARCHIVO AFECTIVO Y POLÍTICO DE LA MIGRACIÓN

La escena de la nieve constituye el desenlace más potente en la obra. Allí donde el texto homérico concluía con la amenaza de una guerra civil en Ítaca, la puesta en escena suspende la violencia y la transforma en un gesto de conciliación alegórica. Este motivo, sin embargo, no se agota en su función narrativa. La nieve se vuelve emblema de un archivo afectivo y político, capaz de inscribir tanto la memoria de los muertos como la experiencia vital de quienes partieron, regresaron o se quedaron varados en el camino.

La noción de archivo se expande, así, más allá de un repositorio pasivo de documentos. En diálogo con lo planteado sobre las *grafías de vida*, la *Odisea* del Teatro de los Andes se presenta como un archivo situado en gestos, voces y presencias. Como ya se sugirió, la obra no conserva

la memoria migrante de manera estática, sino que la reactiva en el presente de la escena.

Esa materialidad no produce solo recuerdo, sino también afecto. Vínculos familiares interrumpidos, el dolor de la ausencia y la rabia frente a la injusticia se inscriben en lo que la obra pone en circulación. En este sentido, la pieza puede entenderse simultáneamente como archivo afectivo —por la circulación de experiencias íntimas y colectivas— y como archivo político, al denunciar violencias estructurales y convocar al espectador en posición de testigo.

La dimensión afectiva del archivo se torna nítida en los testimonios que irrumpen en medio de la estructura mítica. Cuando los actores se desprenden de sus personajes para hablar en primera persona —aludiendo a familiares, amigos o vivencias propias— rompen la ilusión teatral y colocan al público ante relatos testimoniales de desarraigo. En una de estas irrupciones, un actor recuerda a su madre enferma (inspiración del Néstor de la obra) y el relato adquiere el tono de una confidencia que trasciende la ficción. Esta estrategia, en que los intérpretes interrumpen el rol para hablar en primera persona, se aproxima a lo que Dwight Conquergood (2002, 149-50) denomina testimonio copformativo [*copperformative witnessing*]: una forma de conocimiento situada y en copresencia, que privilegia la cercanía, la escucha y la vulnerabilidad por sobre la distancia objetivante.⁷

El archivo político, por su parte, se articula como espacio de confrontación con los dispositivos que sostienen la violencia contra los migrantes. La crítica a Minutemen, a la corrupción policial, a la explotación laboral o a la precarización en el exilio se enuncia sin ambages:

-
7. Sobre el procedimiento por el cual los actores se desprenden del personaje para testimoniar en primera persona, véase la escena 5: “Regreso a Ítaca” del libreto (pdf facilitado por el grupo). Allí se encadena una serie de relatos autobiográficos que anudan memorias familiares y experiencias de desplazamiento que parten de un yo, y que la puesta en escena activa como archivo vivo: “Me llamo Lucas Achirico, nací en la mina La Chojlla, Provincia Sud Yungas, departamento La Paz, país Bolivia. Mis padres, aymaras”; “Me llamo Ulises Palacio, nací en Río Cuarto, provincia de Córdoba, país Argentina. Abuelos de España, Francia e Italia del sud” [...]; “Mi nombre es Paola Oña, nací en Sucre, provincia Oropeza, departamento Chuquisaca, país Bolivia, padre boliviano y madre argentina” [...]; “Me llamo Gonzalo Callejas, nací en Uncía, norte Potosí, provincia Bustillos, país Bolivia. Mis abuelos quechuas de Moscarí y de Tarabuco”.

DEPORTADOS

Tengo en orden los papeles. Nadie avisó de la visa. Déjenme llamar a casa. La puta que los parió.
 ¿Y mis hijos, quién los cuida?
 Yo también tengo derechos.
 Métanse el país en el culo. ¿Por qué escriben “bienvenidos”?
 [...]

 ¿Y quién les hizo las casas?
 ¿Quién cosechó sus verduras?
 ¿Quién les alza la basura?
 ¿Quién les cuida sus ancianos?
 ¿Quién los coloca en sus tumbas?
 Muéranse todos, bastardos.
 Ignorantes llenos de oro.
 Ávidos, hijos de puta.

Este gesto de interpelación directa rompe la cuarta pared y transforma al público en interlocutor de una denuncia que desborda el escenario. Desde la perspectiva de Jacques Rancière (2005, 15), la política no se define por un programa ideológico, sino por su potencia de reconfigurar la división de lo sensible; es decir, de hacer visible lo que no lo era y dar palabra a quienes eran escuchados como simple ruido.⁸ En *Odisea*, esa redistribución se logra al colocar en el centro cuerpos y voces históricamente marginados.

Uno de los núcleos más perturbadores del archivo es la ejecución de las esclavas, recuperada de Homero y resignificada como denuncia de la violencia de género (“*Las violan. Las mujeres gritan*”). La crudeza de

-
8. En el sentido que propone Rancière, la política no se define por un programa, sino por una irrupción que reconfigura la división de lo sensible. Dice: “La política sobreviene cuando aquellos que ‘no tienen’ tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento. Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta partición y repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible. La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en *hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos*” (Rancière 2005, 15-5; énfasis añadido).

la imagen en el “Cuadro 5”, despojada de épica, funciona como acto de memoria que reinscribe en el relato clásico a las víctimas borradas por la historia, en sintonía con lo que Adrienne Rich (1972) apunta en “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, para quien la re-visión de los relatos canónicos —mirar atrás con ojos nuevos— es un acto de supervivencia que no busca pasar la tradición, sino romper su sujeción; una crítica a la tradición mitopoiética donde la mujer es representada como sueño o terror, y que exige reinscribir a los sujetos borrados como agentes de memoria y palabra.

El trauma que la obra registra no se limita a la violencia física: desajusta la temporalidad misma del regreso y subvierte la lógica del *nóstos* homérico. La profecía de Tiresias —“La Ítaca que dejaste ya no existe más”— desplaza el relato hacia una temporalidad fracturada. No se trata de alcanzar un lugar fijo, sino de confrontar la transformación irreversible de los sujetos y los territorios. Más que alimentar la nostalgia, la obra muestra que todo retorno es un desacomodo, una dislocación, un *estar fuera de lugar*. El regreso se aproxima, en esta línea, a lo que Edward Said (2000, 180) describe como exilio, una “grieta imposible de cicatrizar” [*unhealable rift*] entre el yo y su hogar. Desde esa fractura se reconfiguran sujetos y territorios.

El componente autobiográfico refuerza este carácter de archivo común. Brie ha señalado que, “ocultos detrás de las palabras de los personajes de Homero, hay fragmentos de las propias historias” de los actores. Puestas en diálogo, esas memorias personales generan una constelación que desborda cualquier relato único o lineal. La multiplicidad de orígenes y trayectorias enunciadas en escena —“Los otros Ulises, ¿de dónde vinieron? Palestina, Irán, Uganda, Uruguay, Paraguay, Bolivia, India, Pakistán”— convierte la obra en un archivo transnacional de desplazamientos.

Esa constelación de memorias encuentra una síntesis visual en la escena final de la obra, marcada por la caída de la nieve. Introducida como pausa que detiene la guerra civil en Ítaca, cubre por igual a vencedores y vencidos, a vivos y muertos, a quienes se fueron y a quienes regresaron. La imagen, a la vez conciliadora y melancólica, condensa la universalidad del fenómeno migratorio y lo inscribe en un ciclo incesante de partidas y retornos:

ATENEA

Miles que se van, miles que regresan
Y otros que se pierden.

Se detienen. Comienza a nevar.
 Sus nombres borrados
 regresan ahora
 con sus testimonios.
 Solo eso nos queda:
 decir que existieron,
 que por aquí pasaron, tuvieron historia,
 pudieron hablar.
 Comienza a nevar.
 Nieva en toda Europa,
 nieva en Nueva York,
 en la Cordillera, y nieva en La Paz.
 Y bajo la nieve se unen los dispersos [...].
Nieva sobre todos. Actores y público.
La luz desaparece lentamente.

Desde una lectura semiótica, la nieve puede entenderse como el *punctum* barthesiano; es decir, un instante que hiere y permanece, que excede la función narrativa para instalarse en la memoria del espectador. Ese impacto convierte la obra en dispositivo de duelo y memoria, donde los nombres borrados “regresan ahora con sus testimonios. Solo eso nos queda: decir que existieron por aquí pasaron, tuvieron historia, pudieron hablar”.⁹

Podríamos decir, entonces, que *Odisea* opera como un contrarchivo frente a narrativas hegemónicas que reducen la migración a estadísticas. Aquí, el archivo se construye desde la corporalidad, la oralidad y la performatividad para preservar experiencias que, de otra manera, quedarían fuera del registro oficial. Su carácter procesual se manifiesta también en la relación con el público ya que cada función reactiva memorias y resignifica emociones según su contexto y recepción. Como la propia migración, el

-
9. Barthes (1989, 65) distingue entre *studium* —el interés “educado” que armoniza con las intenciones del fotógrafo— y *punctum*, “esa herida, ese pinchazo [...] *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad; [...] ese azar que en la foto me despunta (pero que también me lastima, me pinza)” (65). Aclara que “muy a menudo, el *punctum* es un ‘detalle’, es decir, un objeto parcial” que arrastra toda la lectura del espectador, sin necesidad de análisis ni de una intención explícita del fotógrafo. La experiencia del *punctum* es breve y activa, una “esencia (de herida)” que no se desarrolla, solo insiste en la memoria del espectador. Barthes añade que el *punctum* puede operar con latencia —aparecer después, cuando la imagen ya no está a la vista— y que su recepción exige un cierto silencio interior.

archivo nunca se completa: permanece móvil y permeable, siempre abierto a nuevas experiencias y lecturas. La circularidad del destino migrante —“Miles que se van, miles que regresan. Y otros que se pierden”— insiste como advertencia y, al mismo tiempo, como constatación.

El archivo afectivo y político que construye *Odisea* se sostiene en una doble operación: preservar y activar. Preservar las memorias y los afectos de quienes han vivido el desplazamiento forzado; activar la conciencia crítica del espectador para reconocer las violencias que lo producen. En este sentido, la obra no solo narra la migración, sino que la archiva en un soporte vivo que moviliza a partir de una escena donde memoria, afecto y política se articulan como experiencia compartida.

CONCLUSIONES

El análisis ha intentado mostrar que la *Odisea* del Teatro de los Andes no se limita a representar la migración, sino que reconfigura sus condiciones de visibilidad al desplazar el mito homérico hacia una escena coral donde la diferencia deviene forma y política. A través de la articulación entre testimonio, polifonía y reescritura mítica, la obra produce un dispositivo escénico que desestabiliza las narrativas de pertenencia y convierte la experiencia migrante en una práctica de memoria compartida.

En este marco, se evidencia cómo las *grafías de vida* que surgen en escena no funcionan como registro documental, sino como inscripciones vivas que desbordan la oposición entre archivo y *performance*. La coralidad organiza, así, una pluralidad de voces y temporalidades que, en su heterogeneidad y condición abigarrada, hacen visible la fricción constitutiva del desplazamiento.

La obra configura, en este sentido, un archivo afectivo y político que no solo preserva experiencias sino que las activa en el presente de la representación. Así, esta *Odisea* no solo reescribe la obra original, sino que propone una escena donde la memoria, el afecto y la política se articulan como experiencia colectiva, para abrir un campo crítico que piensa la migración, de manera única, desde el teatro latinoamericano contemporáneo. 🐾

Lista de referencias

- Aimaretti, María Gabriela. 2015. “Movilidades míticas y (auto)referenciales: cultura, identidad y migración en ‘Odisea’ (Teatro de los Andes, 2008)”. *Iberoamérica Social* (IV): 95-115.
- Austin, John L. 2008. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Traducido por Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. 1989. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona/Buenos Aires: Paidós.
- Brie, César. 2007. “Notas a la *Odisea*”. En *Odisea*. La Paz: Plural Editores.
- Conquergood, Dwight. 2002. “Performance Studies: Interventions and Radical Research”. *TDR/The Drama Review* 46 (2): 145-56.
- Cornejo Polar, Antonio. 1996. “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana* 62 (176-7): 837-48.
- . 2003 [1994]. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Daly, Tara. 2014. “Melancholy and Transnationalism in *El Teatro de los Andes’s La Odisea*”. *Hecho Teatral* 13: 115-41.
- Dolan, Jill. 2001. *Geographies of Learning: Theory and Practice, Activism and Performance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA/Servei de Publicacions de la UAB.
- Rich, Adrienne. 1972. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”. *College English* 34 (1): 18-30.
- Said, Edward W. 2000. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Santiago, Silvano. 2004. *O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- . 2022. *Grafiás de vida*. Buenos Aires: Malba Literatura.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Teatro de los Andes. 2007. *Odisea*. Sucre/La Paz: Teatro de los Andes/Plural Editores.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.