

## La Marcha del Rito y de la Memoria. Reflexiones sobre la obra “La marcha de las luciérnagas” de la compañía catamarqueña Constructores, de Marité Pompei

*Por Daniel Fermani\**

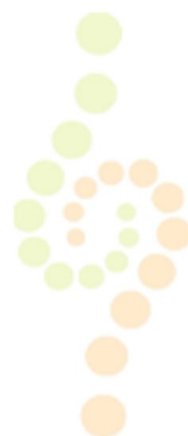
Cuando los griegos del siglo V a.C. llevaron a su esplendor la tragedia, estaban poniendo punto final a la evolución de un rito que ya había perdido su sentido mágico de evocación e invocación, y que había reemplazado la memoria empecinada por el mito y su enseñanza. Antígona plantea por primera vez el enfrentamiento del individuo y sus convicciones heredadas de leyes “no escritas e infalibles” (Sófocles, 1973) con el Estado, representado por Creonte, su tío y rey por la ausencia de herederos masculinos al trono de Tebas. Podemos ver en esta obra de Sófocles (1973) a un Estado constituido, una estructura vertical de poder en la cual ya funciona un tipo de organización social que muy probablemente no fue la primera que caracterizó a las comunidades humanas antiguas. Testimonios arqueológicos descubiertos en épocas recientes, como los de Gobekli Tepe en Turquía, podrían hablar de organizaciones sociales muy diferentes, con roles rotativos dispuestos en una estructura horizontal.

El teatro, con su inmenso bagaje histórico en gran parte desconocido, fue ganando a través del tiempo nuevos contenidos, sobrevivió a la masacre de la cristianización, y con el correr de los siglos y la progresiva hegemonía del sistema capitalista, se cargó de contenidos sociales, psicológicos, anecdóticos; pero perdió la conexión con lo invisible, con esa suerte de inconsciente o memoria colectiva que servía de puente y vinculación entre un pasado remoto, ancestral, y un presente que permanentemente debía enfrentarse a la existencia y a su relación con el mundo. En la infancia de la Modernidad, Shakespeare rubricó el triunfo del teatro como el reflejo de la sociedad capitalista en la que impera la ambición material por sobre cualquier otro valor moral, ético o sencillamente humanista. Su obra es magnífica, imperecedera, aunque significa el final definitivo del rito teatral como ceremonia simbólica de vinculación con lo invisible y lo primigenio, con su explicación del cosmos que tal vez no se comprenda racionalmente, pero se acepta espiritualmente. Shakespeare abrió las puertas al teatro moderno de impronta cristiano-protestante, y cerró definitivamente la tradición que había culminado con los antiguos griegos, y con ella los resabios de un teatro ritual que simbolizaba conocimientos atávicos, probablemente vinculados a la astronomía y su representación a través de la flora y la fauna conocidas.

El teatro isabelino coincidió con el comienzo de la época de mayores matanzas, guerras y hambrunas que conoció la humanidad, y que se prolonga hasta hoy.

En la actualidad, y posiblemente desde hace muchos años, es muy raro encontrar una obra teatral que nos retrotraiga a esa representación ritual que nos es ajena por costumbre social y estética, y por la creciente dificultad que tiene la sociedad de nuestros días para interpretar símbolos y desentrañar sus múltiples significaciones, así como también para crear y leer metáforas. Las reflexiones de Artaud (1995) en “El teatro y su doble” y las experimentaciones de Jerzy Grotowski (1970) fueron un intento más que válido por rescatar la esencia del rito donde habrían tenido origen la ceremonia y

\* Escritor, director y crítico teatral, danielfermanigonza@gmail.com



paulatinamente la representación teatral, pero no lograron desviar el devenir de un arte que ya se había enraizado en lo psicológico individual y se había acomodado en lo anecdótico contemporáneo como tema, ámbito y caracterización. El mismo Grotowski se daría cuenta de que el intento por reproducir el rito se volvía delirio hueco en una sociedad que ya no lograba creer, y mucho menos transportarse hacia las nieblas ignotas de un pasado remoto. Sus experimentaciones lo condujeron poco a poco hacia la búsqueda de sí mismo, hacia el autoconocimiento más vinculado con la meditación yoga que con el rito ancestral. Paradójicamente, el maestro polaco que devolvió el alma y lo humano al teatro del siglo XX, arribó a la soledad de un individualismo no materialista, pero sí muy lejano de las celebraciones grupales chamánicas.

Es por estas razones que no podemos menos que sorprendernos y por momentos maravillarnos cuando nos encontramos con una obra que, sin necesidad de laboriosas reflexiones ni de limítrofes experimentaciones, nos catapulta a un pasado sin fecha en el cual el origen del rito ya es teatro, y ese teatro es a su vez un rito profundo y magnético que envuelve y nos hace partícipes. Se trata de la obra *“La marcha de las luciérnagas”*, del grupo teatral Constructores, de Catamarca, de Marité Pompei.

En esta obra encontramos muchos elementos que nos conducen a los que podríamos caracterizar como antiguos ritos prototeatrales de la historia de la civilización humana: el trabajo coral, en el que cada uno de los integrantes de la representación es una voz entre muchas voces, y en algunos pasajes une su voz a otras voces o a todas las voces; un resabio -o tal vez sería más propio decir, un adelanto- de la génesis del teatro griego: uno de los actores se separa momentáneamente del grupo y le dirige la palabra, a la vez que se la dirige a una supuesta audiencia -lo cual podría ser entendido como el nacimiento del coro y del corifeo a partir de la procesión dioinisiaca; la simbolización de contenidos del rito en pocos y minúsculos elementos que trabajan no sólo con el símbolo sino también con la metáfora, y que pueden ser incluso restos, fragmentos de materia orgánica e inorgánica; la homogeneización de los vestuarios y caracterizaciones, que de manera neutra sitúan la acción en una dimensión ultraterrena, metafísica, intemporal, y asimismo mística; el movimiento grupal elíptico, a manera de danza ritual acotada a un espacio templar donde impera la forma sagrada del círculo; el lamento y la invocación, reiterados incansablemente como letanía y como súplica; el ritmo ceremonial, lento, repetitivo, casi hipnótico; el éxtasis final en el que los actores-celebrantes se abandonan al arrebató del canto y la danza, e invitan a los espectadores-pueblo a unirse a esa celebración que significa la conclusión del ritual y la confianza en su eficacia para devolver el orden al cosmos. No nos costaría ver esta obra representada en las ruinas de Gobekli Tepe, pues pareciera haber nacido y crecido allí hace quizá doce mil años.

Hasta este momento nos hemos referido a la vinculación de *“La marcha de las luciérnagas”* con un teatro ritual desaparecido hace milenios, y a su posible relación con una sociedad pre jerárquica. Sin embargo, cabe preguntarse, ¿cuál es el porqué de un trabajo de esta índole en nuestros días, cuando impera el teatro psicológico, en el mejor de los casos, o el pasatista, en la mayoría de ellos? La respuesta, a mi parecer -y hablo como un espectador analítico pero ingenuo- se encuentra en que esta obra no se limita a rescatar la forma ritual de una antigüedad casi desconocida y en su mayor parte hipotética, sino que la trae a nuestros días con una contundencia desgarradora al evocar las grandes diásporas que se han esparcido por el mundo y por supuesto por la Argentina como producto de guerras y hambrunas, y los grandes crímenes que han assolado al país -y a toda la humanidad; y a su vez al invocar la justicia a través del lamento y la denuncia.



Matanzas y dictaduras, torturas y desapariciones, y la diáspora que desata el exilio, o el insilio, una forma de abandonar la vida sin moverse del escenario del horror. “*Cada imagen convoca otras imágenes, cada época resuena en otra, y lo que emerge no es una narrativa lineal sino una estratigrafía visual donde los desplazamientos forzados de hoy se reconocen en los de siempre*”, comenta Marité Pompei (Entrevista) al hablar del método de trabajo a través del cual se construyó esta obra.

La primera impresión de un espectador al asistir a “La marcha de las luciérnagas” es la de entrar en un recinto sagrado, y en cierto modo de participar de una ceremonia que nos involucra a todos, porque en esta ocasión los espectadores no son meramente los que miran, sino que aquí son miembros de ese mismo rito, de esa misma comunidad que está evocando e invocando. No espectamos lo ajeno, sino nuestra propia historia. Toda la humanidad -en especial los pueblos latinoamericanos- en alguna medida es hija de una diáspora. Para nosotros latinoamericanos tal vez aún más, ya que nuestra génesis es una historia de avasallamientos, conquistas, despojos, guerras, injusticias. Por eso se evoca y se invoca, y todos los que estamos en el teatro-templo participamos de ese ritual. ¿Qué se evoca? Una voz compartida, una sociedad sin jerarquías, un tiempo humano y místico a la vez, donde la trascendencia es la integración del hombre con el ambiente, con sus semejantes, con una meta común; la patria perdida. ¿Qué se invoca? La igualdad, la justicia, la memoria, lo colectivo, el hogar. Estas dos vertientes o puntas de lanza de la obra se fusionan en un trabajo corporal potente y hasta emotivo. Por ejemplo, uno de los primeros recursos de la puesta-rito es la entrega de las cartas a los espectadores-pueblo, lo cual no es un simple gesto teatral, pues se trata de cartas con un contenido; son mensajes de amor y desolación que introducen directamente en el *quid* del rito-ceremonia: hay un crimen que ha desmembrado a la comunidad y que no ha sido explicado ni expiado, y sigue funcionando como agente de laceración, como motivo de angustia, como pregunta sin respuesta. El crimen gravita sobre todos, los artistas-celebrantes lo explicitan, pero recuerdan a los espectadores-pueblo que la injusticia concierne a la comunidad entera (que es la humanidad), y si hay algo que reitera el teatro desde lo más antiguo, pasando por los griegos hasta Shakespeare, es que el homicidio perpetrado desde el poder contamina a todo el Estado, y esa peste se expande por el pueblo, trayendo dolor, muerte y miseria.

Con una canción en romaní, la antigua lengua usada por los pueblos gitanos indoeuropeos<sup>1</sup>, los celebrantes-artistas lloran su despojo y la ausencia inexplicable de sus seres queridos, la lejanía mendicante y el desarraigo, y de ese modo universalizan una tragedia que no es más que un capítulo argentino de la gran tragedia de los pueblos perseguidos, azotados por tiranías, desposeídos y desheredados hasta de sus propias tradiciones. En efecto, esta marcha de luciérnagas que ritualiza y comparte su lamento y su reclamo, está invocando no sólo la historia universal de los pueblos que tuvieron que abandonar sus hogares, sus tierras y sus seres queridos, sino que pone pie en la Argentina y pide justicia sobre un crimen que no ha sido restañado y sigue envenenando a la sociedad entera, y es el de la última dictadura militar y sus consecuencias humanas: sus exiliados y sus desaparecidos.

La casa, la pequeña oikía que se ilumina internamente por la presencia de cada uno de sus habitantes -o por su ausencia-, en un juego simbólico y metafórico desplegado

---

1 Los pueblos gitanos que habían emigrado a Europa entre los siglos IX y XI sufrieron segregación y persecuciones constantes, y el régimen nazi los consideró “inferiores”, por lo cual exterminó a unos 500 mil representantes de esa comunidad.



casi danzísticamente en el escenario, va pasando de mano en mano hasta agruparse en un conjunto que es la comunidad, pero también es el ámbito de la existencia, y por lo tanto del desarrollo humano y de la libertad. La casa es la protección, y simboliza el espacio en que la persona se refugia en sí misma para ser parte de un todo en el que el abroquelamiento armónico de las individualidades conforma el entramado social. Este orden ha sido quebrado por la dictadura o la guerra, por eso los celebrantes-artistas entonan, como una letanía, una antigua canción infantil española que habla de los árabes expulsados que perecieron en el mar, donde perdieron no sólo sus vidas, sino también sus historias, y con ellas sus hogares, sus tradiciones, su cultura. “¿Dónde están las llaves?”, dice el verso repetido a retahíla, lo cual equivale a preguntar cómo se regresa a un hogar extraviado, arrebatado, destruido. Las llaves han sido robadas, y con ellas la vida misma. Esta metaforización del despojo y esta súplica sin respuesta enhuesa toda la representación y lleva el rito al altar del sacrificio, donde la inmolación es inevitable.

Es necesario comprender qué significa esa inmolación, cuál es su trascendencia, y sobre todo, cuál va a ser su consecuencia.

La alegoría de las llaves, presente en la canción que entonan los actores-oficiantes, se refiere específicamente a la canción infantil que cita el estudioso Antonio Manuel en su libro *Flamenco. Arqueología de lo Jondo*:

‘Dónde están las llaves, matarile, rilerón, rilerón, en el fondo del mar, matarile rilerón’. En árabe, las palabras mawt y rihla significan muerte y viaje. Ahora vuelvan a cantarla con su auténtico significado. Esta canción infantil pierde su inocencia cuando descubres que también esconde la cepa del grito Flamenco. El dolor por la pérdida cruel de las llaves, de la vida y de la esperanza de quienes murieron ahogados camino del exilio. En el fondo del mar. En la fosa común del estrecho. Igual que ahora. Como si nada hubiera cambiado. (2024: 29)

Manuel explica también el significado del zaguán -ese pasillo que precedía a la puerta cancel, entrada propiamente dicha de la casa- como el paso necesario y sagrado hacia el hogar, el umbral donde se colocaban los objetos sagrados, en un primer momento de los judíos serfardíes, y después, las imágenes cristianas. Esa entrada funcionaba como un tránsito de purificación y afirmación de la fe, una bendición para ingresar al sitio más sacrosanto de todos: el hogar. La destrucción de ese espacio personal significa la pérdida de todo, y especialmente de la identidad. Los judíos que debieron cristianizarse, los árabes que fueron expulsados, los gitanos que fueron exterminados, todos representan heridas en un entramado social cuyas cicatrices, como en el caso del flamenco, han germinado en arte, en un canto popular que ciertamente es muy doloroso.

Sin embargo, en este canto hay también una resistencia, una lucha que permanece y no se somete. Como en todo rito -y como ya hemos afirmado, la obra a la que nos referimos es un rito- hay una parte de evocación dolorosa y una parte de invocación. En este caso se trata de un grito, una denuncia que catapulta al espectador-pueblo a una injusticia perpetrada en el pasado pero también en el presente. El exilio, la diáspora, la dictadura y la desaparición.

En el bello texto de Georges Didi Huberman (2012) *Supervivencia de las luciérnagas* el autor -reelaborando el pensamiento de Pier Paolo Pasolini- habla de las luciérnagas como metáfora de una minoría sin poder pero que brilla como símbolo de una resistencia frágil y sin embargo persistente. El director de cine y escritor italiano citado por Didi Huberman comparaba a las luciérnagas con una cultura popular que



resistía al fascismo, pero que desaparecía inevitablemente bajo el poder del capitalismo y la sociedad de consumo. El teorizador francés, por su parte, afirma que las luciérnagas no han desaparecido, sino que es indispensable no dejar de buscarlas. El planteo de la resistencia como una forma de la esperanza retoma el pensamiento de Walter Benjamin en su tesis de que el declive no necesariamente significa la extinción. Para el filósofo alemán, este declive o decadencia que deprime a la cultura, encierra una nueva etapa en ciernes, un renacimiento que traerá otras desconocidas posibilidades. Para que esta metamorfosis sea posible, es necesaria la memoria, alimentada por la esperanza, afirma Benjamin. Justamente estos dos elementos fundamentales están presentes en la obra-rito de los Constructores: memoria y esperanza.

Es en el símbolo-metáfora donde se cifra la clave sobre la cual Constructores erige la fortaleza de su propuesta, porque justamente es el arte quien se adueña de la imagen de ese insecto frágil y ya raro, la luciérnaga, para clamar que la resistencia sigue activa, denuncia y exige justicia. Y sobre todo, sueña con esperanza en un mundo diferente.

En conversaciones con Marité Pompei, alma mater de Constructores y actriz de *La marcha de las luciérnagas*, ella hizo hincapié en sus propios orígenes como hija de una de las innumerables diásporas de la Historia: su padre llegó a la Argentina desde Italia huyendo de la Segunda Guerra Mundial. La Argentina actual es producto de una gran diáspora de diferentes orígenes, porque excluyendo a los pueblos originarios, masacrados y despojados por la violencia española, y posteriormente por los intereses de la oligarquía descendiente de esos mismos invasores, toda la población fue acrecentada y nutrida primero por los esclavos africanos -robados de sus pueblos y sometidos por los españoles-, y posteriormente por las grandes corrientes migratorias europeas, en especial de origen italiano. Actualmente, y a pesar del deterioro social y económico del país, la Argentina sigue siendo meta para inmigrantes latinoamericanos que la eligen como una tierra donde establecerse y prosperar lejos de la patria nativa.

En nuestras conversaciones, Marité Pompei menciona la diáspora como núcleo irradiante de la creación teatral en *La marcha de las luciérnagas*, y hace hincapié en que el desarraigo obligado genera un dolor que se arrastra casi genéticamente por generaciones, que es imposible de olvidar, y que es escandido melancólicamente por recuerdos, canciones, anécdotas, historias que van cincelandando una memoria familiar que, en su caso, se ha convertido en arte. “*El disparador es una imagen concreta y perturbadora: un fotógrafo en Lampedusa que ilumina con el flash de su cámara el rescate de migrantes africanos naufragados. Esa imagen condensa todo lo que queremos interrogar: ¿cómo representar sin estetizarlos los grandes desplazamientos forzados de la humanidad?*”, nos comenta Pompei al hablar de la génesis de la obra.

Es tal vez por estas razones que la melancolía, esa involuntaria bilis negra que circula por el organismo y de manera impensada accede a los recuerdos, trocándolos en sentimientos, serpentea por esta obra-rito en todos sus momentos y en todos sus gestos: la vemos en los movimientos, en las expresiones, en las voces agónicas y a veces quebradas de los actores-oficiantes. Esta sensación es inevitable, porque la materia prima de la obra ya la contiene, pero ¿cuál es el efecto en los espectadores-pueblo? En mi experiencia personal, tras haber visto este trabajo varias veces, puedo decir que desde un primer momento se tiene la certidumbre de penetrar en un espacio sagrado que impone silencio y recogimiento, porque se está por presenciar una revelación. Es forzoso ser invadido inmediatamente por una sensación de sobrecogimiento y contemplación: se está frente a una celebración en cierto modo sagrada que no nos deja afuera como espectadores,



y no únicamente porque nos convida a participar -dándonos cartas, puñados de tierra, antorchas- sino porque nos está hablando de nuestra propia historia genética, social, política. Podemos o no unirnos a esa marcha mística, pero lo hagamos o no sin duda somos igualmente partícipes, porque no salimos incólumes. El canto final y la danza celebrativa reafirman la tesis de Benjamin: en la esperanza está la semilla de una nueva era, el dolor es cimiento, el recuerdo es abono, la sangre derramada es tierra fértil. Los espectadores-pueblo -y en este momento más que en ninguno el espectador se integra como pueblo partícipe no sólo del rito sino de la Historia que lo genera- se une a esa celebración de la vida en la que todo parece decir 'a pesar de todo, estamos vivos, y seguimos luchando y esperando'.

En esta obra de los Constructores hay diferentes etapas que, sin apartarse del carácter ritual, traen la representación a la historia reciente, la universalizan, y le dan un carácter netamente humano. Se trata en primer lugar de la entrega de las cartas a los espectadores-pueblo: en ellas se relatan memorias de separación, de dolor, de melancólica distancia, las consecuencias del exilio, o de la prisión. También se reparten puñados de tierra, símbolo de la patria perdida y añorada, la pertenencia, las raíces, la génesis común. Esta tierra está perfumada de hierbas, fragmentos de una naturaleza que no es sólo vegetal, sino también humana. Las antorchas que enarbolan los actores-celebrantes también pasan a manos de las personas que circundan -y circundar no es una palabra casual, ya que hablamos de un templo, de una ceremonia-, porque la luz, que es la búsqueda de la verdad, debe brillar en todos, y todo el pueblo debe convertirse en un buscador de la patria perdida, o sea de la justicia. Los platos que suenan al ser golpeados con las cucharas son el hambre mismo: lo que se le está negando al pueblo es el sustento; pero también son la necesidad de recuperar lo que hace humano a un ser humano: justicia, libertad, conocimiento, reconocimiento como un ser vivo con historia, derechos, libertad. Muchas de las manifestaciones populares de protesta contra gobiernos injustos o medidas arbitrarias de esos gobiernos, se realizan golpeando cacerolas, como símbolo de que el pueblo debe alimentarse para poder existir. Y en ese alimento van incluidas la verdad y la justicia. Los abrazos desesperados, casi un reconocimiento entre los actores-oficiantes, son una potente imagen del dolor compartido, porque el crimen y la búsqueda de reparación no atañen a un miembro de la comunidad, sino a todos. Estos abrazos cargados de desesperada impotencia, estos contactos físicos dolorosos, son un reconocimiento del propio cuerpo y del cuerpo del otro, los territorios donde la tiranía incide sus armas punzantes y tatúa sus iniquidades. El abrazo es caricia, y también es ancla de salvación, se busca el cuerpo amado, y todos los cuerpos son ese cuerpo, porque todos buscan lo mismo, todos desean lo mismo. El paño rojo que pasa de mano en mano, tal vez un bebé, tal vez un feto, tal vez el último testimonio de un cuerpo asesinado, es el genocidio y a su vez la esperanza, la nueva semilla está bañada en sangre, pero es posible que esa sangre, que les pertenece a todos, sea la placenta que fertilice una nueva época. Todo es compartido en la historia común, la muerte y el renacimiento, porque no es la historia de un individuo, sino de un pueblo.

La luciérnaga, uno de los seres más delicados y hermosos de la naturaleza, está en extinción. Con su luz intermitente, la luciérnaga llama a sus congéneres y se agrupa en la penumbra sobre los jardines, bajo los árboles. Una marcha de luciérnagas ha sido lo que algunos de nosotros hemos alcanzado a ver cuando éramos niños en las noches de verano, asomados a las ventanas o sentados en los patios de nuestras infancias. Actualmente es muy raro ver una luciérnaga. En un contexto de guerras, avasallamientos, injusticias, dictaduras disfrazadas de democracias, *La marcha de las luciérnagas* es una alegoría



de una delicadeza y de una potencia innegables. Porque estos seres frágiles e inocuos son símbolo y metáfora: a nadie pueden hacer daño, pero recuerdan, y ésa es su fuerza. Recuerdan que el equilibrio de la vida pende de un hilo, y que su desaparición es la señal inequívoca de que la existencia en su conjunto está en peligro, y con ella todo lo hermoso que puede haber en el mundo. Por eso cada uno de los gestos, cada una de las acciones que realizan los actores-oficiantes-luciérnagas de esta obra-ritual-denuncia tiene un significado que transita diferentes simbologías y se construye sobre muchas metáforas, pero que apunta a una sola significación: el exilio, el insilio, la guerra y la dictadura, significan la muerte.

Nos queda tal vez una última pregunta como espectadores, como pueblo, como beneficiarios de esta obra de arte: ¿por qué elegir esta forma de teatro tan inusual y fuera de las corrientes actuales? ¿De dónde abrevan los Constructores su bagaje de gestos y movimientos rituales? ¿Cómo vinculan lo ritual ancestral con el presente social, económico y político argentino y mundial? A mi parecer –y se trata sencillamente de las reflexiones de un espectador–, es necesario remontarse a los orígenes del grupo Constructores, a la guía de Marité Pompei, y a su metodología de trabajo, recordando que en Argentina, como en tantos países de Latinoamérica, existen núcleos de investigación teatral en los que el arte del teatro no es sólo representación, sino que ésta es una de las últimas etapas de un proceso de estudio y experimentación por el que atraviesan los actores antes de mostrarse al público, e incluso este momento crucial no es el último ni definitivo, sino que los investigadores-actores continúan inmersos en un proceso que no se detiene. El público ve únicamente un momento de este proceso, y está invitado a generar el suyo propio a través de esa experiencia breve y comprometedora. Un espectador consciente no saldrá del teatro incólume, sino inquieto, disturbado, reflexivo. Este tipo de proceso es llevado a cabo por algunos grupos teatrales que hacen del estudio, la investigación y la experimentación su método de trabajo. Se trata de grupos fuera del sistema comercial, su teatro no hace reír, pero puede sembrar la semilla de la felicidad, porque la conciencia es amarga, pero poseerla es motivo de inevitable orgullo. Es gracias a estos grupos y a sus trabajos, tantas veces denostados porque no “entretienen”, que el teatro conserva su índole de fuerza movilizadora, y por lo tanto de agente revolucionario. El verdadero teatro es subversivo, y no por casualidad ha sido perseguido desde el comienzo de la dominación cristiana y en todos los regímenes totalitarios y de ultraderecha. Las bombas más poderosas son las que abren la mente y fundan el pensamiento crítico.

Es por eso que encontramos en los Constructores -grupo de investigación y estudio teatral nacido en Catamarca en 2016- semillas de Meyerhold, de Grotowski, de Artaud, de Foucault, de Benjamin, entre tantos, y de muchos filósofos humanistas contemporáneos y de los escritores comprometidos con la justicia social. Las ideas no se representan literalmente, sino que se maceran en el trabajo grupal, se metabolizan y se metamorfosean en imágenes, gestos, voces que hablan y dicen, de manera artística, y lanzan una invitación incómoda e insoslayable. El que quiera oír que oiga.

*“Nuestra ideología es materialista, colectivista y situada. Materialista porque trabajamos con cuerpos, objetos y experiencias concretas antes que con textos previos. Colectivista porque la autoría es compartida, los roles son rotativos y la solidaridad entre pares se plantea explícitamente como alternativa a las reglas del mercado. Situada porque operamos desde el noroeste argentino con plena conciencia de esa posición, asumiendo la periferia cultural no como déficit sino como perspectiva política”,* declara Marité Pompei en nuestras conversaciones. Y si bien la tesis de este trabajo analiza la



obra “La marcha de las luciérnagas” como un rito de evocación e invocación -impresión, reiteramos, de un espectador-, nos parece que esta mirada no se contradice con el espíritu grupal de estudio, creación y elaboración teatral de Constructores. Pompei agrega a estas declaraciones que su metodología de trabajo apunta justamente al desplazamiento del yo hacia el nosotros, en todos los planos del proceso: dramático, de dirección, creativo, de puesta. De este modo se adquiere una dimensión ética en el mismo proceso, eliminando el verticalismo en pos de una colaboración netamente grupal en la que no hay directores ni dirigidos.

*“La dimensión dialéctica no es ornamental sino estructural. Nuestra propuesta entera se sostiene sobre tensiones que no se resuelven: luz y oscuridad, performers y espectadores, ficción y realidad, fragmento y totalidad, destrucción y florecimiento. Esas tensiones corresponden a lo que Foucault llamó heterotopías: espacios en crisis donde conviven tiempos y lugares incompatibles, que denuncian el espacio real como más ilusorio de lo que parece. El escenario vacío de ‘La marcha de las luciérnagas’ es exactamente eso: un espacio que no representa ningún lugar pero que contiene todos los lugares del exilio y el éxodo, un ordenamiento concreto de cuerpos, objetos y luces que hace visible lo que el espacio social normalmente mantiene invisible”,* especifica Pompei.

En un mundo de imágenes creadas artificialmente, de voces mecánicas, de respuestas elaboradas por máquinas invisibles, Constructores nos invita a un rito de iniciación que nos sitúa en el centro mismo de la humanidad, nos hace responsables y conscientes, y nos pasa la antorcha de la lucha en la búsqueda de una verdad que sabíamos pero que tal vez habíamos olvidado.

### **Referencias**

- Artaud, A. (1995). *Le théâtre et son double*. Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores.
- Grotowski, J. (1970). *Per un teatro povero*. Bulzoni Editore.
- Manuel, A. (2024). *Flamenco. Arqueología de lo Jondo*. Editorial Almuzara.
- Sófocles (1973). *Antígona*. Editorial Universitaria Cormorán.

